DIANA TAYLOR

O arquivo e o repertório

Performance e memória cultural nas Américas

EDITORA ufmg

ISBN 978-85-7041-962-0

Ao transitar por diferentes culturas e disciplinas, Diana Taylor apresenta neste livro duplamente premiado (2003, Prêmio de pesquisa em prática teatral e pedagogia; 2004, Prêmio Katherine Singer Kovacs de melhor livro em culturas e literaturas latino-americanas e espanholas) uma instigante reflexão sobre a tessitura da memória cultural nas Américas, por meio das relações da performance com a escrita, a arte, a mídia, a história e a política, evidenciando os rituais e as contradições que marcam esse processo.

artes
cênicas

Em O *arquivo e o repertório*, a importante pesquisadora e teórica da performance, Diana Taylor, apresenta uma diferente perspectiva para a compreensão da performance nas Américas. Ao entendê-la em sentido amplo, a autora reflete sobre como as pessoas, para produzir conhecimentos e constituir suas identidades, se valem de um vasto repertório de atos performáticos, como danças, músicas, rituais e práticas sociais, ao mesmo tempo que contribuem para sua formação e ampliação.

Nesta obra apresenta-se a análise de performances muito diversificadas, como as realizadas pelos filhos de desaparecidos políticos da Argentina, o trabalho do grupo de teatro peruano Yuyachkani, as previsões astrológicas apresentadas por Walter Mercado para a Univisión – uma rede de televisão norte-americana que transmite sua programação em espanhol – e as reações aos eventos de 11 de setembro de 2001, entre outras. A partir delas, Taylor elabora o papel vital da performance nas reivindicações políticas, na transmissão de memórias traumáticas e na formação da identidade cultural no continente.

Diana Taylor é professora de Estudos da Performance e Espanhol na New York University e diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política. É autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991) e *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"* (1997), entre outros.

O ARQUIVO E O REPERTÓRIO
Performance e memória cultural nas Américas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitor Clélio Campolina Diniz
Vice-Reitora Rocksane de Carvalho Norton

EDITORA UFMG
Diretor Wander Melo Miranda
Vice-Diretor Roberto Alexandre do Carmo Said

CONSELHO EDITORIAL
Wander Melo Miranda (presidente)
Ana Maria Caetano de Faria
Flavio de Lemos Carsalade
Heloísa Maria Murgel Starling
Márcio Gomes Soares
Maria das Graças Santa Bárbara
Maria Helena Damasceno e Silva Megale
Roberto Alexandre do Carmo Said

DIANA TAYLOR

O ARQUIVO E O REPERTÓRIO

Performance e memória cultural nas Américas

ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS
Tradução

Belo Horizonte | Editora UFMG | 2013

© 2013, Diana Taylor
© 2013, Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

T239a.Pl Taylor, Diana, 1950-
O arquivo e o repertório : performance e memória cultural nas Américas / Diana Taylor ; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.
430 p. : il. – (Artes Cênicas)

Tradução de: The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7041-962-0

1. Performance (arte) – Aspectos políticos – América. 2. América – Civilização. 3. Memória – Aspectos sociais. 4. Artes cênicas – Aspectos políticos – América. 5. América – Relações étnicas. 6. América – Pós-colonialismo. 7. América – Minorias. I. Reis, Eliana Lourenço de Lima. II. Título. III. Série.

CDD: 306.47
CDU: 316.72

Elaborada pela DITTI – Setor de Tratamento da Informação
Biblioteca Universitária da UFMG

DIRETORA DA COLEÇÃO Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão
COORDENAÇÃO EDITORIAL Maria Elisa Moreira
ASSISTÊNCIA EDITORIAL Euclídia Macedo e Eliane Souza
COORDENAÇÃO DE TEXTOS Maria do Carmo Leite Ribeiro
PREPARAÇÃO DE TEXTOS Maria do Rosário A. Pereira
REVISÃO DE PROVAS Cláudia Campos e Bárbara Dantas
COORDENAÇÃO GRÁFICA E PROJETO DE MIOLO Cássio Ribeiro
FORMATAÇÃO Heleno R F
CAPA Paulo Schmidt
PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 – CAD II / Bloco III
Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel.: + 55 31 3409-4650 | Fax: + 55 31 3409-4768
www.editora.ufmg.br | editora@ufmg.br

Para Susanita e Halfcito,
mais uma oferenda para seu altar
E para Marina,
que me ajuda a acender as velas

Meus agradecimentos à Humanities Initiative,
da New York University,
pelo apoio à tradução deste livro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. "PerFORwhat Studies?", 26

2. Desenho de Alberto Beltrán, 44

3. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, 76

4. Miguel Sánchez, Virgem de Guadalupe, 85

5. Mena, *Imagen de la Virgen de Guadalupe con las armas mexicanas y vista de la Plaza Mayor de México*, 86

6. José de Ribera y Argomanis, *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe*, 1778, 87

7. Astrid Hadad como Coatlicue, em *Heavy Nopal*, 89

8. Theodoro de Bry, "Colón cuando llegó a la India por primera vez...", de Das vierdte buch von der neuwen Welt, 1594, 95

9. Mapa de Tenochtitlán, xilogravura provavelmente feita para Cortés, 1524, 127

10. Vista das ruínas do Templo Mayor, 130

11. Andrés de Islas, *De español, e india, nace mestizo*, 1774, 135

12. Flora González como a Intermediária em *Yo también hablo de la rosa*, dirigido por Diana Taylor, Teatro Cuatro, Nova York, 1983, 139

13, 14. Dona Marina negocia entre os grupos indígenas e os espanhóis, do *Códice Florentino*, de Bernardino de Sahagún, 142

15. Walter Mercado, 167

16. Pôster de El Indio Amazónico em seu consultório em Queens, Nova York, 172

17. Um pôster no consultório de El Indio Amazónico, 173

18. Escritório privado de El Indio Amazónico, 174

19. Consultório de El Indio Amazónico, 176

20, 21, 22. Diana, Elisa, Selena em murais pintados por Chico, na cidade de Nova York, 199

23. "In Memory of Royalty and Holiness" [Em memória da realeza e da santidade], mural pintado por Chico, na cidade de Nova York, 201

24, 25, 26. Overkill, Diana, Tupac Shakur, murais por A. Charles, na cidade de Nova York, 202, 203

27. Dr. Ara e o corpo de Evita, em *Página12*, 22 set. 1996, 209

28. "La otra Eva", *Página12*, seção Radar, 22 set. 1996. Foto: Diana Taylor, 210

29. Evita aos poucos se transforma em Madonna na capa de *La Maga*, 31 jan. 1996, 211

30. "No more spectacles" [Sem mais espetáculos], mural alterado com grafite, por A. Charles, na cidade de Nova York, 222

31. "No saints, no sinners" [Nenhum santo, nenhum pecador], grafite sobre o mural de Diana, por Chico, na cidade de Nova York, 224

32. "Die, die, die" [Morra, morra, morra], grafite sobre o mural de Diana, por Chico, cidade de Nova York, 226

33. A fachada que A. Charles pintou na Houston Street passa por enobrecimento, 227

34. "Overpopulation is killing us" [A superpopulação está nos matando], mural por Chico, 228

35, 36, 37. "Escrache al Plan Cóndor", 31 de maio de 2000, 231

38, 39. H.I.J.O.S. e o Grupo Arte Callejero paticipam de um escrache, 234

40. Sinalizações de rua com a fotografia do perpetrador, 235

41. "Você está aqui": a 500 metros de um campo de concentração, 236

42. Protestos das Abuelas e Madres da Plaza de Mayo denunciam o governo usando faixas, 238, 239

43. Madres da Plaza de Mayo continuam sua condenação aos abusos aos direitos humanos cometidos pelo governo, 241

44. "Otro gobierno, misma impunidad" [Outro governo, mesma impunidade], 242

45. "Anatomia do terrorismo" mostra o uso da fotografia como evidência durante o Julgamento dos Generais em 1985, 246

46, 47. A colocação de espelhos junto às imagens dos desaparecidos na exposição de fotografias *Memoria Gráfica de Abuelas de Plaza de Mayo* no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, 251

48. Nos protestos, H.I.J.O.S., como as Madres, usam a longa faixa horizontal com seu nome, 253

49. Grandes cartazes com fotos dos desaparecidos assombram a prática de protestos, 253

50, 51, 52. Estes filhos de desaparecidos conheceram seus pais apenas por fotografias, 257

53. H.I.J.O.S. usam ampliações das fotos de documentos dos desaparecidos em suas manifestações, 259

54. "Usted está aquí, você está aqui", 261

55. Teresa Ralli em *Contraelviento*, 266, 267

56. Pátio, Casa Yuyachkani. Edmundo Torres, produtor de máscaras do grupo há muito tempo, dança o papel da China Diabla, em julho de 1996, 273

57. Ana Correa, em seu figurino de *Los músicos ambulantes*, participando de um protesto público, 1996, 279

58. Teresa Ralli, com seu figurino de *Los músicos ambulantes*, apresenta-se em um orfanato, 1996, 281

59. Cena de *Adiós Ayacucho*, 1990, 283

60, 61. Teresa Ralli em *Antígona*, 2000, 286, 287

62. Denise Stoklos anda pelo palco em *Civil Disobedience*, 1999, 296

63, 64. O bosque de Thoreau/Stoklos – uma floresta de cordas – transforma-se em cela de prisão em *Civil Disobedience*, 298

65. Oito aparelhos de tevê fazem a contagem regressiva para o milênio, enquanto Denise Stoklos se apressa a transmitir sua mensagem em *Civil Disobedience*, 299

66. Denise Stoklos se retorce em frente ao espelho em *Civil Disobedience*, 300

67, 68, 69. Denise Stoklos transforma seu rosto em uma série de máscaras, 301, 302, 303

70, 71. Denise Stoklos se esforça para conseguir se comunicar, 305

72. Versão de Coatlicue, a "mãe" asteca de todos os mexicanos, 308

73. Astrid Hadad, em *Heavy Nopal*, 1998, 309

74. Denise Stoklos explora o militarismo brasileiro e a alienação pós-moderna em *Casa*, 1990, 311

75. Denise Stoklos apresenta sua resposta aos efeitos contínuos do colonialismo em *500 anos – Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, 1992, 311

76. Denise Stoklos em *Mary Stuart*, 1987, 312

77. *Des-Medeia*, apresentação de Stoklos em 1995, em que Medeia decide não matar seus filhos, 312

78. Obra de Stoklos, apresentada em festival de teatro no Brasil, 313

79-80. As Torres 1 e 2 do World Trade Center em chamas depois do ataque de 11 de setembro de 2001, 330

81. As ruas se esvaziaram depois dos ataques em 11 de setembro de 2001, 332

82, 83. Uma torre desabou, em seguida, a outra..., 335

84, 85. O primeiro jogo dos Mets depois do 11 de setembro, 340

86. Desenho das Torres no lugar onde elas estavam antes, Brooklyn, setembro de 2001, 341

87, 88. As pessoas nos cartazes pareciam vir de todos os ambientes e partes do mundo imagináveis, 342

89. Muro de Orações no Bellevue Hospital, 344

90. A cidade de Nova York de repente tornou-se parte da "América", 345

91. Mortalhas de plástico para as fotos das vítimas, 346

92, 93. Santuários e portais em memória dos mortos, 348

94. Fotografia publicada no *New York Times* no dia seguinte ao ataque, 349

95. Os nova-iorquinos começaram a interagir com a cidade de modo diferente, como participantes ativos de uma crise, 350

96. Homem lendo a inscrição em um mural de Chico, cidade de Nova York, 350

97. Desenho de Marina Manheimer-Taylor, 351

98. Muralistas locais, como Chico, do Lower East Side, ofereceram sua homenagem, 352

99, 100, 101. Performances "ao vivo", instalações e protestos mostraram um âmbito muito maior de opiniões do que a cobertura da tevê, 352, 353

102, 103. Torres para a paz, torres para a guerra..., 353

104, 105. Foram colocados cartazes proibindo fotografias perto do marco zero, 355

106. Pessoas na plataforma de observação do World Trade Center, 356

107. Destroços do World Trade Center em exibição na plataforma de observação, 361

108. Marco zero. Não havia nada para ver, 361

109. Diana Taylor filmando a polícia no Central Park, cidade de Nova York, 1998, 365

SUMÁRIO

Quem, quando, o quê, por quê, 13

1. Atos de transferência, 25

2. Roteiros do descobrimento: reflexões sobre a performance e a etnografia, 91

3. A memória como prática cultural: mestiçagem, hibridismo, transculturação, 125

4. A raça cosmética: Walter Mercado performatiza o espaço psíquico latino, 165

5. Identificações falsas: as minorias choram por Diana, 195

6. "Você está aqui": H.I.J.O.S. e o DNA da performance, 229

7. Encenando a memória traumática: Yuyachkani, 263

8. Denise Stoklos: a política da decifrabilidade, 295

9. Perdidos no campo de visão: testemunhando o 11 de setembro, 329

10. Performances hemisféricas, 363

Notas, 381

Referências, 409

Índice remissivo, 421

QUEM, QUANDO, O QUÊ, POR QUÊ

Quando criança, vivendo em uma pequena cidade de mineração no norte do México, aprendi que as Américas eram uma só e que nós compartilhávamos um só hemisfério. Muitos anos depois, quando cheguei aos Estados Unidos para fazer meu doutorado, ouvi que "América" significava os Estados Unidos. Havia dois hemisférios, norte e sul, e, embora o México pertencesse tecnicamente ao hemisfério norte, era geralmente relegado ao sul – como parte da "América Latina". Anos depois observei, no *Atlas Ilustrado do Mundo* (edição de 1993) da editora Rand McNally, em que minha filha estudava, que as Américas haviam sido divididas em três, e que o México e a América Central eram chamados de "América Média", um termo que consumava o distanciamento linguístico que a formação da terra se recusava a justificar. Nunca aceitei essa tentativa inflexível de territorialização. Declaro minha identidade como "americana" no sentido hemisférico do termo. Isso significa que tenho vivido de modo confortável, ou talvez desconfortável, em vários mundos sobrepostos.

Minha carreira acadêmica começou em uma escola de um único cômodo em Parral, Chihuahua, uma cidadezinha poeirenta cuja única pretensão à fama era que o grande líder revolucionário Pancho Villa havia sido morto a tiro ali. Era uma salinha de aula pobre, com telhado de metal ondulado, reservada aos filhos dos mineiros. Meu pai, que fugiu do Canadá aos 21 anos, era engenheiro de minas. Minha mãe, uma aluna de Northrop Frye cuja ocupação na vida era ler livros policiais, levava-me de carro, subindo a estrada de terra sinuosa até a escola. Nunca sabíamos em que série estávamos. Como que por mágica, passávamos do primeiro para o segundo ano, do segundo para o terceiro. Nunca recebíamos notas; não havia reuniões de pais e mestres, nenhum boletim. De modo igualmente mágico, nós nos formamos. Eu tinha 9 anos.

Eu adorava minha cidadezinha. Considerava todos que viviam nela como amigos. Dom Luís era o proprietário da farmácia e morava num apartamento no andar superior com sua linda esposa, que me convidava para o chá; havia boatos de que eles eram ricos, donos de milhas e milhas de maravilhosos campos de papoulas e de todos os tipos de máquinas de refino que provocavam as imaginações locais. Seu assistente, pai de meu colega de escola, foi encontrado morto uma manhã, cortado em pedacinhos, dentro de um saco pendurado em um galho de árvore – uma espécie de recado, na época indecifrável para mim. Dom Jacinto era o lixeiro que salvava coisas preciosas para nós, crianças, como tampinhas de garrafas de refrigerantes que escondiam prêmios por baixo dos forros de cortiça. Dona Esperanza, uma sem-teto, carregava uma malinha de metal cheia de pedras para jogar em seus muitos inimigos. Ela confiava em mim; nós costumávamos sentar, com as pernas balançando no ar, na ponte sobre o leito seco do rio. Ela abria sua mala de metal para me mostrar suas pedras e, em troca, eu tirava dos bolsos os pequenos seixos que havia guardado para ela. Duas vezes por ano, os taraumaras (o grupo indígena que Artaud tanto admirava) desciam das montanhas para comprar suprimentos. Nossos mundos não se tocavam; nunca soube por quê. Não falávamos a língua deles. Sabíamos pouco sobre seu modo de vida. Nós apenas observávamos sua chegada e partida – outra lição de indecifrabilidade.

Se eu fosse estudar, meus pais insistiam, eu teria de sair. "Você vai para um colégio em Toronto", minha mãe dizia. "Você vai gostar de lá. Você vai estar perto da vovó. Mas tem que aprender inglês." Isso significava aprender mais do que a única palavra que já havia aperfeiçoado, embora o modo como a pronunciava se estendia em tantas sílabas que eu pensava que era uma sentença completa: *sonofabitché*. Lembro de estar em pé, com minhas botas de caubói, saia xadrez com suspensórios antigravidade, jaqueta marrom de camurça com franjas e com pedrinhas nos bolsos. Minhas tranças estavam puxadas para trás, tão esticadas que eu não conseguia fechar os olhos. Meus brincos em forma de tesourinhas que se abriam e fechavam pendiam de minhas orelhas. Eu prometi: "Sí, mamá. I learna da inglish." Foi assim que logo fui para o Canadá, que era então anunciado como sendo minha casa também e parte de minhas Américas.

Minha avó assumiu uma atitude rígida de desaprovação. Ela odiou minhas botas, a jaqueta, as tranças, e me lembrou que apenas os selvagens furavam o corpo. Minha educação, ela me alertou, estava para começar. Tentei mudar de assunto e começar uma conversa educada. "Vovó, como está seu câncer?"

Durante meus quatro anos de internato, tive de aprender novas línguas – e não apenas inglês, francês e latim, que eram obrigatórias. Duas vezes por dia, tinha de participar dos encantamentos rituais do alto anglicanismo. Em resposta às demandas por ofertas semanais, eu enchia de botões a caixa de coleta, prendendo minha saia e meu casaco com alfinetes. Escondi minha Virgem de Guadalupe de plástico em uma caixa atrás da cômoda. Também tive de aprender uma nova linguagem corporal. Descartado o traje do Velho Oeste, vieram o blazer com gravata, a camisa branca abotoada, os sapatos amarrados com cadarços e meias três-quartos. Aprendi a comer sentada bem ereta, com um livro sobre a cabeça e um jornal dobrado debaixo de cada braço. Cortaram meu cabelo; foram-se para sempre meus adorados brincos de ouro de tesourinhas que se abriam e fechavam. Meu corpo, minha cabeça, meu coração e minha língua estavam em treinamento. Meus pequenos atos de resistência, inspirados por meu herói Pancho Villa, batiam de frente com a máquina disciplinar. Meus castigos eram tão regulares que se tornaram parte de meu programa semanal: tinha de correr ao redor da escola 20 vezes às seis horas da manhã nos fins de semana, enquanto as outras meninas dormiam. Meus professores me batiam com escovas de cabelo, faziam-me mastigar comprimidos de aspirina e tentavam me ensinar a enrolar lã para eu parar de me remexer. O objetivo, a diretora me informou, era eu me tornar uma dama respeitável no modelo inglês, que merecesse a companhia do que havia de melhor e de mais inteligente no Canadá.

Fico feliz em dizer que, pelo menos para mim, o treinamento fracassou totalmente. Entretanto, quando voltei para casa – agora a Cidade do México – aos 14 anos, eu sabia que não era canadense, mas não me sentia mais completamente mexicana. Como cidadã das Américas, eu não era/sou um súdito feliz do NAFTA (Tratado Norte-Americano de Livre Comércio), um produto dos mercados "livres" e das zonas culturais. Em um mundo organizado em termos de "Primeiro Mundo" e "Terceiro Mundo", "brancos" e "escuros", "nós" e "eles", eu não era "eles", mas tampouco era "nós". Eu não era anglicana, mas não era católica. Ironicamente, talvez isso me tenha levado a me identificar com tudo, em lugar de com nada. Identificar-me com tudo, em lugar de com nada, pode dar na mesma, mas o espírito por trás disso estava longe de ser niilista: eu transbordava de identificações, brancos e escuros, falantes de inglês e espanhol, anglicanos e católicos, nós e eles. Eu sentia minha subjetividade como intricada e em excesso, puxada para todos os lados, cheia de pressões e prazeres. Eu continuo a incorporar essas forças que me puxam através de uma série de práticas e tensões conflitantes.

Porque para mim tem sido impossível separar meus compromissos e enigmas acadêmicos e políticos daquilo que eu sou, os ensaios deste livro refletem uma vasta gama de tons e de intervenções pessoais na discussão. Os três primeiros capítulos, em particular, mapeiam as questões teóricas que enformam os capítulos que se seguem. Como o comportamento expressivo (a performance) transmite a memória e a identidade cultural? Uma perspectiva hemisférica seria capaz de expandir os roteiros e paradigmas colocados em funcionamento por séculos de colonialismo? Embora as implicações teóricas não sejam menos prementes, o tom dos capítulos seguintes se torna cada vez mais pessoal. Como minhas reflexões decorrem de meu próprio papel de participante ou testemunha dos acontecimentos que descrevo, sinto-me compelida a reconhecer meu próprio envolvimento e sentido de urgência. Como defendo em todo o livro, nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem. A performance, para mim, funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise. Ao me situar como mais um ator social nos roteiros que analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico na minha argumentação. Escolhi não encobrir as diferenças de tom, mas colocá-las em diálogo com quem eu sou e o que faço.

Escrevi este livro durante os cinco anos em que chefiei o Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova York; assim, ele reflete muitas das conversas que tivemos ao redor da estranha e instável mesa em forma de meia-lua na sala rodeada de janelas a que demos o nome de aquário. Como definiríamos performance? O que incluiríamos no curso de Introdução aos Estudos da Performance? Deveria haver um cânone dos estudos da performance – definidos por alguns de nós como um campo pós-disciplinar, por outros como interdisciplinar, por outros, ainda, como antidisciplinar ou mesmo pré-disciplinar? Quem iria definir essa questão? Como podemos pensar sobre a performance em termos históricos, quando o arquivo não consegue captar e armazenar o evento ao vivo? Eu ainda ouço aquelas vozes e aqueles debates: Fred Moten resistindo a cânones de qualquer tipo, enquanto Barbara Kirshenblatt-Gimblett tentava organizar as listas de material para os exames de seleção da área. Richard Schechner e Peggy Phelan costumavam debater se poderíamos até mesmo falar de uma "ontologia" da performance, enquanto Barbara Browning, José Muñoz e André Lepecki entravam na disputa em lados diferentes. Ngugi wa Thiong'o (uma presença que sempre inspirava calma) e eu conversávamos sobre a oferta de um curso sobre a política do espaço público, ou talvez sobre os direitos linguísticos. Todos nós sentados ali – docentes e, frequentemente, alunos – vínhamos de diferentes histórias pessoais e trazíamos posições diferentes sobre cada questão. Uma das coisas de que eu mais gostava em nossas conversas é que nós nunca concordávamos realmente; na verdade, ainda não conseguimos formular uma linha clara do grupo, ou mesmo do departamento. A abertura e a multivocalidade dos estudos da performance são um desafio administrativo (como delinear um currículo significativo ou mesmo listas de leitura para os exames de seleção?), mas creio que eles constituem uma prova da promessa mais importante desse campo. Não importa de que modo nos posicionamos em relação a outras disciplinas, temos sido cautelosos quanto às fronteiras disciplinares que impedem certas conexões e áreas de análise. Assim, continuamos conversando e, mesmo à medida que mudam os indivíduos ao redor da mesa, as conversas prosseguem. Inevitavelmente, esses debates estendem-se por todo o livro, não porque meus colegas e alunos são meu público ideal, mas porque foram interlocutores próximos enquanto eu escrevia.

Algumas das questões se revestiram de maior urgência para mim como "latino-americanista". Seria a performance aquilo que desaparece ou o que persiste, transmitido por meio de um sistema não arquival que acabei chamando de *repertório*? Meu livro *Disappearing Acts* [Atos de desaparecimento] já havia se dedicado à política do desaparecimento: a ausência forçada de indivíduos, promovida pelas forças militares da Argentina, e a onipresença paradoxal dos desaparecidos. Meu compromisso acadêmico e político com essas questões continuou por meio do Instituto Hemisférico de Performance e Política, uma associação que organizei e dirigi durante esse mesmo período (http://hemi.nyu.edu). Pesquisadores, artistas e ativistas em todas as Américas trabalham em conjunto em encontros anuais (festivais/grupos de trabalho de duas semanas), por meio de cursos interdisciplinares de nível de pós-graduação e de grupos de trabalho on-line, para explorar como a performance transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo. Para todos nós, as implicações políticas do projeto estavam claras. Se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade sociais.

Este livro constitui, então, minha intervenção pessoal em dois campos: os estudos da performance e os estudos (hemisféricos) latino-americanos. Busco, aqui, colocar esses campos em diálogo. Como cada campo amplia o que podemos pensar no outro? Como pode o desconforto dos estudos da performance acerca das fronteiras disciplinares nos ajudar a desestabilizar as maneiras como o campo de "estudos latino-americanos" tem se constituído nos Estados Unidos? Como outras áreas, os estudos latino-americanos surgiram como um resultado dos esforços do governo dos Estados Unidos durante a Guerra Fria para melhorar a "inteligência", competência linguística e influência em países situados ao sul. Consequentemente, a área tende a manter um foco unidirecional norte-sul, com o analista estadunidense postulado como aquele que vê sem ser visto ou examinado. Os estudos hemisféricos poderiam potencialmente se contrapor aos estudos latino-americanos de meados do século XX e do naftaísmo da parte final do século XX ao explorar as histórias do norte e do sul como profundamente interligadas. Esses estudos nos permitem também conectar as histórias de conquista, colonização, escravidão, direitos indígenas, imperialismo, migração e globalização (para citar apenas algumas questões) através das Américas. A circulação nas Américas inclui o tráfico militar de pessoas, armas, drogas, "inteligência" e conhecimento técnico. Inclui as indústrias culturais: televisão, cinema, música. Inclui também práticas associadas a línguas, práticas religiosas, comida, estilo e performances incorporadas. Se, contudo, formos reorientar os modos como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas, com ênfase disciplinar em documentos literários e históricos, para olhar através das lentes de comportamentos performatizados, incorporados, o que saberíamos então que agora não sabemos? De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis? Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos?

De modo inverso, os estudos "latino-americanos" (como qualquer outro estudo de área) têm muito a oferecer aos estudos sobre a performance. Os debates históricos a respeito da natureza e do papel da performance na transmissão do conhecimento e da memória social, que remontam à Mesoamérica do século XVI, permitem-nos pensar sobre a prática incorporada em uma estrutura mais ampla, que torna mais complexos os entendimentos que prevalecem atualmente. Os estudos de performance, devido a seus desenvolvimentos históricos, refletem a conjunção, originada na década de 1960, entre Antropologia, Estudos de Teatro e Artes Visuais. Refletem também um posicionamento predominantemente de língua inglesa e de Primeiro Mundo; a maior parte dos estudos nesse campo foi produzida nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha e na Austrália. Entretanto, nada há de inerentemente "ocidental" ou necessariamente de vanguarda nesse campo. A metodologia que associamos com os estudos da performance pode, e deve, ser revisada constantemente através do entrosamento com outras realidades regionais, políticas e linguísticas. Assim, embora eu conteste o paroquialismo de algumas pesquisas em estudos da performance, não estou sugerindo que nós meramente *estendamos* nossa prática analítica para outras áreas "não ocidentais". Ao invés disso, o que proponho aqui é um encontro verdadeiro entre dois campos, que nos ajude a repensar ambos.

As performances incorporadas têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades em sociedades letradas, semiletradas e digitais. Nem todo mundo chega à "cultura" ou à modernidade por meio da escrita. Acredito ser imperativo continuar reexaminando as relações entre a performance incorporada e a produção de conhecimento. Poderíamos examinar práticas passadas, consideradas por alguns como desaparecidas. Poderíamos examinar práticas contemporâneas de populações geralmente rejeitadas como "retrógradas" (comunidades indígenas e marginalizadas). Ou poderíamos explorar a relação da prática incorporada com o conhecimento ao estudar como os jovens de hoje aprendem por meio de tecnologias digitais. Caso se diga que os povos sem escrita desapareceram sem deixar rastros, como podemos pensar sobre o corpo tornado invisível on-line? É difícil pensar sobre a prática incorporada no interior dos sistemas epistêmicos desenvolvidos no pensamento ocidental, em que a escrita se tornou avalista da própria existência.

Este livro é intensamente pessoal de outra forma também. No dia 27 de janeiro de 2001, meus maiores amigos, Susana e Half Zantop, foram brutalmente assassinados por dois adolescentes em sua casa em New Hampshire. Era uma tarde de domingo, Susana estava fazendo o almoço, Half andava de um lado para outro, executando pequenas tarefas. Inesperadamente... Mais tarde nesse mesmo ano, quando estava saindo da academia, vi o World Trade Center, mais abaixo na rua, em chamas. Um avião havia batido nele, alguém me disse na rua, inesperadamente. O terror desses acontecimentos afetou-nos profundamente. O mundo mudou para mim e para aqueles que amo durante o tempo em que escrevi este livro, que dedico a Susana e Half, que não sobreviveram ao horror. Mas também o dedico àqueles que sobreviveram: as filhas deles, Veronika e Mariana, meu marido, Eric Manheimer, nossos filhos, Alexei e Marina, e minha irmã, Susan. Nós estamos ainda lutando para aprender a viver neste estranho mundo novo.

Gostaria de agradecer aos amigos próximos, que me confortaram com seu amor e suas conversas durante esse período e nos últimos anos. Alguns são meus interlocutores cotidianos, seja na sauna, na academia, no sushi bar ou no café. Sinto a presença deles em todo este trabalho: Marianne Hirsch, Richard Schechner, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Leo Spitzer, Silvia Molloy, Lorie Novak, Faye Ginsburg, José Muñoz, Uma Chaudhuri, Mary Louise Pratt e Fred Myers. Outros eu vejo com menos frequência, mas continuam a ser uma presença tão próxima que ouço seus comentários antes mesmo de falar com eles: Doris Sommer, Agnes Lugo-Ortíz, Mary C. Kelley, Silvia Spitta, Rebecca Schneider, Jill Lane, Leda Martins, Diana Raznovich, Luis Peirano, Annelise Orleck, Alexis Jetter e Roxana Verona. O que faria sem minha família e meus amigos? Esta é uma pergunta que eu nunca quero explorar.

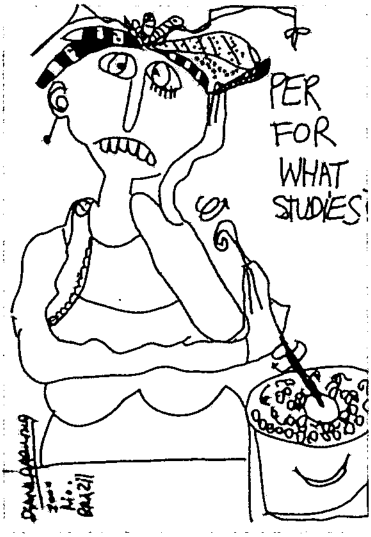
Também quero agradecer àqueles que me ajudaram de outras formas. David Román encorajou-me a escrever um pequeno comentário sobre a tragédia para um volume especial que ele estava editando para o *Theatre Journal*, um convite que me fez escrever novamente depois de 11 de setembro e inspirou o último capítulo deste livro. Meus agradecimentos aos meus maravilhosos alunos de pós-graduação e assistentes na NYU, todos companheiros espectrólogos, em especial Alyshia Galvez, Marcela Fuentes, Shanna Lorenz, Karen Jaime e Fernando Calzadilla. Karen Young e Ayanna Lee, do Instituto Hemisférico de Performance e Política, ajudam a tornar minha vida mais fácil no dia a dia. Ken Wissoker, Christine Dahlin e Pam Morrison, da Duke University Press, têm me oferecido apoio constante.

Como indica a Figura 2 deste estudo, a produção do conhecimento é sempre um esforço coletivo, uma série de conversas de um lado para o outro, que produzem resultados múltiplos. O informante falante de nauatle conta sua história para o escriba falante de nauatle, que, por sua vez, a passa para o tradutor, que a transmite para o escriba falante de espanhol, que fala para o frade espanhol, o receptor, organizador e transmissor oficial do documento escrito. Em seguida, ele dá sua versão, que vai fazer o caminho de volta até o informante naua. O documento também encontra seu caminho para o interior da esfera pública, em que ele é recebido com debates que vão desde a desaprovação crítica rigorosa até a gratidão profunda. De um lado para outro. As versões mudam com cada transmissão; cada uma cria deslizes, falhas e novas interpretações que resultam em um original de certa forma novo. Neste estudo também, construo sobre o que recebi de outros e busco contribuir para o debate para, então, devolvê-lo para a arena pública para mais discussões. Os deslizes e falhas são, evidentemente, apenas meus.

1

ATOS DE TRANSFERÊNCIA

De 14 a 23 de junho de 2003, o Instituto Hemisférico de Performance e Política reuniu artistas, ativistas e pesquisadores das Américas para seu segundo encontro anual, a fim de compartilhar as maneiras como nosso trabalho usa a performance para intervir nos cenários políticos que nos interessam.[1] Todos entendiam "política", mas a compreensão de "performance" era mais difícil. Para alguns artistas, *performance* se referia à arte performática. Outros brincavam com o termo. Jesusa Rodríguez, a artista de cabaré/performance mais aguerrida e influente do México, se referia aos 300 participantes como *performenzos* (*menzos* significa idiotas).[2] *Performalucos* (*performnuts*) poderia ser uma tradução aproximada, e muitos dos espectadores concordariam que é preciso ser louco para fazer o que ela faz, confrontando abertamente o Estado mexicano e a igreja católica. Tito Vasconcelos, um dos primeiros performers abertamente gays do início dos anos de 1980 no México, apareceu em cena como Marta Sahagún, na época, amante, e agora, esposa do então presidente do México, Vicente Fox. Em seu traje branco, com sapatos de salto combinando, ela deu as boas-vindas ao público do congresso de "perfumance". Sorrindo, ela admitiu que não entendia bem sobre o que era o congresso; reconheceu que ninguém dava a mínima para o que fazíamos, mas, mesmo assim, ela nos dava as boas-vindas. *PerPARAquê?* (*PerFORwhat?*), pergunta a mulher, confusa, no cartum de Diana Raznovich. As piadas e trocadilhos, apesar de bem-humorados, revelavam tanto a ansiedade pela definição quanto a promessa de uma nova arena para mais intervenções.



1. "PerFORwhat Studies?" Cartum de Diana Raznovich, 2000.

ESTUDOS DE PERparaQUÊ?

Este livro, como o Instituto Hemisférico, propõe que os estudos da performance podem contribuir para nossa compreensão das tradições de performance da América Latina – e do hemisfério – ao repensar as fronteiras disciplinares e nacionais do século XIX e focalizar comportamentos incorporados. De modo inverso, os debates que acontecem, desde o século XVI, acerca da natureza e função das práticas de performance nas Américas podem ampliar o âmbito de uma recém-pós-disciplina que, devido a seu contexto, tem focalizado mais o futuro e os fins da performance do que sua prática histórica. Finalmente, é urgente focalizar as características específicas da performance num meio cultural em que as corporações promovem a *world music*, enquanto organizações internacionais (como a Unesco), bem como as agências de fomento, tomam decisões sobre os direitos culturais "mundiais" e os "patrimônios imateriais".

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina "comportamento reiterado".[3] Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. Essas práticas são geralmente separadas de outras à sua volta para constituir focos de análise distintos. Algumas vezes, esse enquadramento faz parte do próprio evento – determinada dança ou comício têm começo e fim; não afluem, de modo contínuo ou sem divisões, para dentro de outras formas de expressão cultural. Dizer que algo *é* uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em outra.

Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances.[4] Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. A qualidade parentética dessas performances é externa, vindo da lente metodológica que as organiza como uma "totalidade" analisável. A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção. (Enquanto a recepção se modifica na performance ao vivo, bem como naquela mediada tecnologicamente, apenas na performance ao vivo o ato em si se modifica.) As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam. O *é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente "real" e "construída", como um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos.

Os muitos usos da palavra performance apontam para as complexas camadas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se sustentam mutuamente. Victor Turner toma como base para seu entendimento do termo a raiz etimológica francesa, *parfournir*, "fornecer", "'completar' ou 'executar completamente'".[5] Do francês, o termo passou para o inglês como *performance* no século XVI e, desde os séculos XVI e XVII, tem sido usado com o sentido que tem hoje.[6] Para Turner, ao escrever nas décadas de 1960 e 1970, as performances revelavam o caráter mais profundo, mais verdadeiro e mais individual da cultura. Guiado por uma crença em sua universalidade e relativa transparência, Turner afirmava que as populações poderiam aprender a compreender umas às outras por meio de suas performances.[7] Para outros, evidentemente, o termo significa justamente o oposto: o caráter construído das performances indica sua artificialidade – ela é algo "simulado", antitético ao "real" e "verdadeiro". Em alguns casos, a ênfase nesse caráter construído revela um preconceito antiteatral; em leituras mais complexas, o construído é reconhecido como vizinho do real. Embora uma dança, um ritual ou uma manifestação exijam uma separação ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja real ou verdadeira. Ao contrário, a ideia de que esta destila uma verdade "mais verdadeira" do que a própria vida vem desde Aristóteles, passando por Shakespeare, Calderón de la Barca, Artaud e Grotowski, chegando até o presente. No campo dos negócios, o termo é usado com mais frequência do que em qualquer outro, embora geralmente com sentido diferente, isto é, para indicar que alguém ou, mais frequentemente, alguma coisa põe em prática todo seu potencial. Os supervisores avaliam a eficácia dos trabalhadores em seu emprego, sua performance, como se fossem carros ou computadores, e parece que os mercados competem para ter uma performance melhor do que seus rivais. *Perform or else* [Tenha uma boa performance, ou então...], o título do livro de Jon McKenzie, capta muito bem o imperativo de alcançar os padrões de negócios (e de cultura). Os consultores políticos entendem que a performance como *estilo* – em vez de no sentido de *levar a cabo* ou *completar com êxito* – frequentemente determina o resultado político. A ciência também começou a explorar o comportamento humano reiterado e a cultura expressiva através de *memes*: "*Memes* são histórias, canções, hábitos, habilidades, invenções e maneiras de fazer as coisas que copiamos de pessoa para pessoa por meio da imitação" – em suma, os atos reiterativos que venho chamando de performance, embora, é claro, ela não envolva necessariamente comportamentos miméticos.[8]

Nos estudos da performance, portanto, as noções sobre a definição, o papel e a função da performance variam muito. Ela sempre diz respeito apenas à incorporação? Ou questiona os próprios contornos do corpo, desafiando noções tradicionais de incorporação? Desde os tempos antigos, a performance tem manipulado, ampliado e experimentado com a incorporação – essa intensa experimentação não começou com Laurie Anderson. As tecnologias digitais nos convidarão, mais e mais, a reformular nossa compreensão de questões como "presença", lugar (agora o "site" on-line, não localizável), efêmero e incorporação. Os debates proliferam.

Um exemplo do âmbito dessa compreensão é o debate sobre a capacidade de permanência da performance. Partindo de uma posição lacaniana, Peggy Phelan delimita a vida da performance ao presente: "(...) a performance não pode ser salvada, gravada, documentada ou participar de outro modo da circulação de representações da representação. (...) O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, torna-se ela mesma por meio do desaparecimento."[9] Joseph Roach, por outro lado, amplia o entendimento ao colocá-la ao lado da memória e da história. Assim, ela participa da transferência e da continuidade do conhecimento:

> As genealogias da performance trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como partes constitutivas dela.[10]

Os debates sobre o caráter efêmero da performance são, evidentemente, profundamente políticos. De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?

Pesquisadores vindos da filosofia e da retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler) criaram termos como *performativo* e *performatividade*. O performativo, para Austin, refere-se a casos em que "a emissão de um enunciado [*utterance*] é também a realização de uma ação".[11] Em alguns casos, a reiteração e o processo parentético que associei com a performance anteriormente são claros: é dentro da estrutura convencional de uma cerimônia de casamento que a palavra "sim" contém peso legal.[12] Outros continuaram a desenvolver a noção de performativo de maneiras diversas. Derrida, por exemplo, vai mais além ao enfatizar a importância do aspecto citacional e iterativo do "evento de fala", questionando a ideia de que "uma declaração performativa é bem-sucedida se sua formulação não repetiu uma declaração 'codificada' ou iterável".[13] Entretanto, o enquadramento que sustenta o uso, feito por Butler, de *performatividade* – o processo de socialização por meio do qual as identidades de gênero e de sexo (por exemplo) são produzidas mediante práticas regulatórias e citacionais – é mais difícil de identificar, pois a normalização tornou-a invisível. Enquanto em Austin o performativo aponta para a língua que age, em Butler o performativo segue na direção oposta, subsumindo a subjetividade e a agência cultural na prática discursiva normativa. Nessa trajetória, o performativo se torna menos uma qualidade (ou adjetivo) de "performance" do que do discurso. Embora possa ser tarde demais para trazer de volta o performativo para o reino não discursivo da performance, sugiro que se tome emprestada uma palavra do uso contemporâneo de performance em espanhol – *performático* – para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance. Por que isso é importante? Porque é vital sinalizar que os campos performático, digital e visual são separados (apesar de estarem sempre enredados entre si) do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental. O fato de não termos uma palavra em inglês para sinalizar esse espaço performático é um produto daquele mesmo logocentrismo, e não uma confirmação de que não há lá, lá.[14]

Portanto, um dos problemas de se usar a performance, bem como seus falsos cognatos "performativo" e "performatividade", vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional. Contudo, o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles. Como os usos diferentes do termo/conceito – acadêmicos, políticos, científicos e relacionados a negócios – raramente interagem de modo direto, a performance tem também uma história de intraduzibilidade. Ironicamente, a própria palavra ficou trancada dentro das caixas disciplinares e geográficas que ela desafia; também teve negada a universalidade e a transparência que, para alguns, ela prometeria a seus focos de análise. Evidentemente, esses muitos pontos de intraduzibilidade são o que torna o termo e as práticas capacitados teoricamente e reveladores culturalmente. As performances não podem, como Turner esperava, nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações.

Parte dessa indefinibilidade caracteriza os estudos da performance como campo de pesquisa. Na época de seu aparecimento, nos anos de 1970, como produto dos levantes sociais e disciplinares que, no final da década de 1960, sacudiram a academia, os estudos da performance buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade. Os estudos da performance – que, como já indiquei, não têm apenas um significado – claramente surgiram dessas disciplinas, mesmo rejeitando suas fronteiras. Ao fazer isso, eles herdaram alguns dos pressupostos e pontos cegos dos estudos do teatro e da antropologia, mesmo quando procuravam transcender a formação ideológica destes. Contudo, é igualmente importante ter em mente que a antropologia e os estudos do teatro eram (e são) compostos de variadas correntes, muitas vezes em conflito. Neste momento posso apenas oferecer alguns exemplos rápidos de como algumas dessas preocupações disciplinares e limitações metodológicas foram transferidas para o pensamento sobre a performance.

Da antropologia dos anos de 1970, os estudos da performance herdaram seu rompimento radical com as noções de comportamento normativo promulgadas pelo sociólogo Émile Durkheim, que afirmava que a condição social dos humanos (e não a agência individual) é responsável por comportamentos e crenças.[15] Os que discordavam dessa posição estruturalista defendiam que a cultura não era algo gratuito e reificado, mas uma arena de disputa social em que os atores sociais se juntavam para lutar pela sobrevivência. A partir da ala comumente denominada "dramatúrgica", antropólogos como Turner, Milton Singer, Erving Goffman e Clifford Geertz começaram a escrever sobre os indivíduos como agentes em seus próprios dramas. As normas, eles argumentavam, são contestadas, e não apenas aplicadas. A análise de encenações tornou-se crucial no estabelecimento de reivindicações de agência cultural. Os humanos não se adaptam simplesmente aos sistemas. Eles os formam. Como reconhecer elementos, tais como escolha, opção pelo momento adequado e autoapresentação, a não ser por meio das maneiras como indivíduos e grupos os performatizam? O modelo dramatúrgico também salientava os componentes estéticos e lúdicos dos eventos sociais, bem como o caráter intervalar da liminaridade e da inversão simbólica.

Participando da corrente linguística, antropólogos como Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs, Gregory Bateson e Michelle Rosaldo foram influenciados por pensadores como J. L. Austin, John Searle e Ferdinand de Saussure, que focalizavam a função performativa da comunicação – a *parole*, nos termos de Saussure.[16] Novamente, assim como aconteceu com o modelo dramatúrgico, o modelo linguístico enfatizava a agência cultural em funcionamento no uso da língua. Como, nos termos propostos pelo título da obra de Austin, *faziam-se coisas com palavras*? Da mesma forma que o modelo dramatúrgico, o linguístico também enfatizava a criatividade em jogo no uso da língua, já que os falantes e suas audiências trabalhavam juntos para produzir performances verbais bem-sucedidas. A corrente linguística também investia no reconhecimento da criatividade na vida cotidiana de outros povos, maneiras de usar a linguagem que eram engenhosas, específicas e "autênticas".

Enquanto os pesquisadores da performance adotaram prontamente o projeto de levar a sério as encenações incorporadas, vistas como uma maneira de entender como as pessoas gerenciam suas vidas, absorveram também o posicionamento ocidental da antropologia, que continuava a lutar com sua herança colonial. O "nós" que estuda e escreve sobre "eles" era, evidentemente, parte de um projeto colonialista do qual provinha a antropologia. Contudo, os pesquisadores que trabalhavam na década de 1970 buscavam romper o paradigma que fetichizava o local, negava agência aos povos que estudavam e os excluía da circulação do conhecimento criado sobre eles. Apesar disso, a comunicação, na maior parte dos casos, continuava a ser unidirecional. "Eles" não tinham acesso à "nossa" escrita. Essa prática de escrita de mão única revelava a ambivalência contínua em relação à dúvida sobre se "eles" ocupavam um mundo diferente – no espaço e no tempo – e se nós somos inter-relacionados e coevos. A unidirecionalidade da criação de sentido e da comunicação, por um lado, também provinha do privilégio dado, há séculos, ao escrito em relação ao conhecimento incorporado e, por outro, o refletia. Além disso, pouco se pensava sobre as muitas maneiras como o contato com o "não ocidental" havia, durante séculos, moldado a própria noção de identidade "ocidental". Alguns antropólogos e pesquisadores do teatro estavam profundamente influenciados pelo impulso modernista de procurar a expressão autêntica, "primitiva" e, de algum modo, mais pura da condição humana nas sociedades não ocidentais. As tentativas feitas na literatura dos anos de 1970 para ilustrar que esses "outros" eram de fato completamente humanos, com práticas de performance tão significativas quanto as "nossas", traem a ansiedade produzida pelo colonialismo sobre o status dos sujeitos não ocidentais.

Apesar dos sentimentos descolonizantes de muitos antropólogos da década de 1970, as estruturas de explicação que usavam eram decididamente ocidentais. Voltando a Turner – a influência mais direta sobre os Estudos da Performance devido à associação produtiva deste antropólogo com Richard Schechner –, fica claro que, embora o conceito de drama social tenha sido fundamental para os Estudos da Performance, as afirmações universalistas que ele faz sobre a ubiquidade do conceito se ressentem do filtro bastante estreito que usa para compreendê-lo: o drama aristotélico. Segundo Turner, "ninguém poderia deixar de notar a analogia, na verdade a homologia, entre aquelas sequências de eventos supostamente 'espontâneos', que tornam totalmente evidentes as tensões existentes naquelas duas aldeias, e a 'forma processual' característica do drama ocidental, desde Aristóteles, ou do épico e da saga ocidentais, embora em uma escala limitada ou em miniatura". Ninguém deixaria de notar, isto é, exceto aqueles que participavam dos eventos sem a menor noção desses paradigmas.[17] Como que para se prevenir de uma acusação, já percebida, de eurocentrismo, Turner completa:

> O fato de que um drama social (...) corresponde de perto à descrição da tragédia por Aristóteles na *Poética*, de que ela é "completa e inteira, e de uma certa magnitude (...) possuindo um começo, um meio e um fim", não acontece, repito, porque tentei de modo inapropriado impor um modelo "ético" ocidental de ação no palco à conduta da sociedade de uma aldeia africana, mas porque existe uma relação interdependente, talvez dialética, entre os dramas sociais e os gêneros de performance cultural em todas as sociedades. (p. 72)

Novamente, as teorias de Turner sobre acontecimentos estruturados com começo, meio e fim reconhecíveis podem ter menos a ver com os acontecimentos "supostamente 'espontâneos'" do que com sua lente analítica. A lente, para ele como para qualquer um, revela seus (nossos) desejos e interesses. Ele pode estar correto ao notar a interdependência das performances sociais e culturais *no interior* de uma sociedade específica, mas seria importante questionar se, e como, essa interdependência poderia atravessar as culturas. Além disso, sua postura de observador "objetivo", que olha de uma posição superior o "objeto" de análise, cria a perspectiva desigual e distorcida que resulta no gesto duplo que caracteriza muito da escrita sobre práticas de performance em contextos diferentes do nosso. Primeiro, o observador declara reconhecer o que está acontecendo na performance do Outro, ou sobre o Outro. De algum modo, esse acontecimento é reificado e interpretado por meio de um paradigma ocidental preexistente. Segundo, o reconhecimento é seguido por uma afronta: essa performance se mostra como uma versão "em miniatura" ou diminuída do "original".

Dos estudos de teatro – o parceiro "materno", de acordo com Turner (p. 9) – os estudos da performance herdam outra forma de radicalismo: sua propensão à vanguarda, que valoriza a originalidade, o transgressivo e, novamente, o "autêntico". Essa é uma operação diferente, mas complementar: o não ocidental é a matéria-prima a ser retrabalhada e tornada "original" no Ocidente. Presume-se, evidentemente, que a performance – agora entendida como prática inspirada fortemente nas artes visuais e em representações teatrais não convencionais, *happenings*, instalações, *body art* e *performance art* – é uma prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e dadaísmo e, por outro, em tradições performáticas mais antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. A ênfase da vanguarda na originalidade, no efêmero e no novo esconde múltiplas tradições ricas e antigas de prática performática. Em 1969, por exemplo, Michael Kirby, membro fundador do Departamento de Estudos da Performance na NYU, criado logo depois, afirmou que "o teatro ambiental é um desenvolvimento recente", associado com a vanguarda, embora ele reconheça que, desde o teatro grego, existem produções que poderiam receber esse mesmo rótulo. É o "elemento estético específico" que, para Kirby, o diferencia de formas anteriores.[18] Contudo, sua ênfase na estética não consegue, na verdade, distinguir os exemplos recentes dos anteriores. Frei Motolinía, um dos primeiros 12 franciscanos a alcançar as Américas no século XVI, descreve uma celebração de Corpus Christi em 1538 durante a qual participantes nativos de Tlaxcala criaram elaboradas plataformas externas, "todas de ouro e trabalhos com penas", bem como montanhas e florestas inteiras povoadas com animais vivos ou artificiais, que eram "uma coisa maravilhosa de se ver", e por onde os espectadores/participantes andavam para alcançar um efeito "natural".[19] Afirmações como a proposta por Kirby no final da década de 1960 constituem a epítome da obsessão autoconsciente pelo novo, comum naquele período, ao mesmo tempo que se esquecia ou se ignorava o que já existia. Esses tipos de afirmação incitaram acusações de que o campo nascente dos estudos da performance era a-histórico ou até mesmo anti-histórico.

Há muitos outros exemplos de esquecimentos semelhantes, acompanhados de novas "descobertas" que, novamente, reencenam as omissões de laços entre práticas ocidentais e não ocidentais: Artaud, inspirado pelos Taraumara; a dependência de Brecht de formas não ocidentais como base para sua estética revolucionária; o interesse de Grotowski pelos Huichol, para ficar apenas nos casos mais óbvios. Poucos teóricos e profissionais – com notáveis exceções – pensam com seriedade sobre a construção mútua do ocidental/não ocidental nas Américas. Isso exigiria dos pesquisadores não apenas aprender as línguas dos povos com os quais procuram interagir, mas também tratá-los como colegas, ao invés de vê-los como informantes ou objetos de análise. Isso, por sua vez, significaria que esses novos colegas permaneceriam a par de todos os projetos que dizem respeito a eles, desde a produção até a distribuição e a análise. Isso também acarretaria uma mudança metodológica, uma reflexão sobre o que deve ser considerado como *expertise* ou como fonte válida. Demandaria também o reconhecimento da reciclagem permanente dos materiais e processos culturais entre o ocidental e o não ocidental. Esse contato recíproco tem sido em geral teorizado na América Latina como transculturação. A transculturação denota o processo transformativo por que passam todas as sociedades quando entram em contato com material cultural estrangeiro e o adquirem, voluntariamente ou não (ver Capítulo 3). A transculturação acontece desde que o mundo é mundo.[20] Porém, as discussões sobre os cruzamentos de culturas continuam tensas como sempre.

O nervosismo que cerca o não ocidental continua a assombrar grande parte da escrita sobre a performance como prática estética. Um exemplo: Patrice Pavis, no sumário introdutório da seção "Contextos históricos" em *The Intercultural Performance Reader*, apresenta um projeto que soa defensivo e bastante paternalista:

> Propomos começar juntando documentos e declarações de intenção, sem nos permitirmos ser intimidados pelos hipócritas e fanáticos do "politicamente correto". Em uma área como esta, precisamos ser pacientes e calmos. Estamos ainda na fase de observar e fazer um levantamento das práticas culturais e nossa única ambição é oferecer aos leitores um certo número de declarações, escolhidas dentro de um âmbito infinitamente possível, sem a imposição de uma teoria global ou universal para analisar esses exemplos em definitivo.[21]

O simples ato de pensar sobre como lidar com práticas não ocidentais deixa Pavis tenso. As declarações de inclusão (o "âmbito infinitamente possível") não mascaram mais a prática da exclusão: em seu livro, não existe um único ensaio sobre a performance latino-americana, por exemplo. Críticos ocidentais assediados devem manter a atitude de paciência e calma, no estilo "papai sabe o que faz". Duas ou três décadas depois de Turner e Kirby, muitos pesquisadores perderam as pretensões fáceis com relação à decifrabilidade e ao novo. Pavis entende que os teóricos "ocidentais" nos anos de 1990 precisam renunciar às reivindicações de uma teoria global ou universalizante, embora sua ênfase na observação e no levantamento, aparentemente desinteressados, reinscreva o domínio da posição crítica. As declarações e os documentos "históricos", todos escritos por teóricos inegavelmente de Primeiro Mundo – Ericka Fischer-Lichte, Richard Schechner e Josette Féral – preparam o caminho. Em uma seção separada, "A performance intercultural de outro ponto de vista", Pavis inclui perspectivas "não ocidentais", embora observe que a maioria daqueles que escrevem "vivem, ou então viveram e trabalharam, nos Estados Unidos" (p. 147).

Ainda assim, eles são "estrangeiros" e "Outros", e suas visões "realmente diferem radicalmente das visões dos interculturalistas euro-americanos, sendo menos seguras de si" (p. 147).

Essa jogada crítica dupla realça uma área de preocupação/interesse (o não ocidental) e, ao mesmo tempo, nega-a. Ela distancia a produção cultural não ocidental como radicalmente outra e, em seguida, procura abarcá-la dentro de sistemas críticos existentes como sendo elementos menores ou disruptivos. A performance, como aponta Roach, diz respeito tanto a esquecer quanto a lembrar. O Ocidente se esqueceu de muitas partes do mundo que escapam de seu alcance de explicação. Todavia, lembra-se da necessidade de cimentar a centralidade de sua posição como Ocidente ao criar e congelar o não ocidental como sempre outro, "estrangeiro" e impossível de conhecer. A dominação pela cultura, pela "definição", pela pretensão à originalidade e autenticidade tem funcionado em conjunto com a supremacia econômica e militar.

Apesar de serem a-históricos em parte de sua prática, nada há de inerentemente a-histórico ou ocidental nos estudos da performance. Nossas metodologias podem, e devem, ser revisadas constantemente por meio do encontro com outros interlocutores, bem como com outras realidades regionais, raciais, políticas e linguísticas, tanto dentro de nossas fronteiras nacionais quanto fora delas. Isso não significa estender nossos paradigmas atuais para incluir outras formas de produção cultural. Também não justifica limitar nosso âmbito de interlocutores àqueles cujas histórias de vida e habilidades linguísticas se parecem com as nossas. O que estou propondo é um empenho e um diálogo ativos, apesar de complicados. A performance existe desde que existem pessoas, embora o campo de estudo em sua forma atual seja relativamente recente. Os estudos da performance surgiram na cena acadêmica com uma bagagem herdada e vêm tentando, há muito tempo, superar – muitas vezes com sucesso – algumas dessas limitações. O eurocentrismo e o esteticismo de parte dos estudos sobre o teatro, por exemplo, entram em conflito com o fato de que tradicionalmente a antropologia focalize práticas não ocidentais como sistemas criadores de sentido. A crença de antropólogos como Geertz de que "fazer etnografia é como procurar ler (...) um manuscrito – estrangeiro, descolorido, cheio de elipses" e de que a cultura é um "documento performatizado" vai contra os princípios dos estudos da performance, que insistem na participação e reação ativas de todos.[22] Estamos todos presentes nesse quadro, somos todos atores sociais em nossos dramas sobrepostos, limítrofes, litigiosos. Até mesmo o distanciamento de Brecht se apoia na ideia de que os espectadores estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco, não por meio da identificação, mas da participação, e de que eles são frequentemente chamados a intervir e mudar o curso da ação.

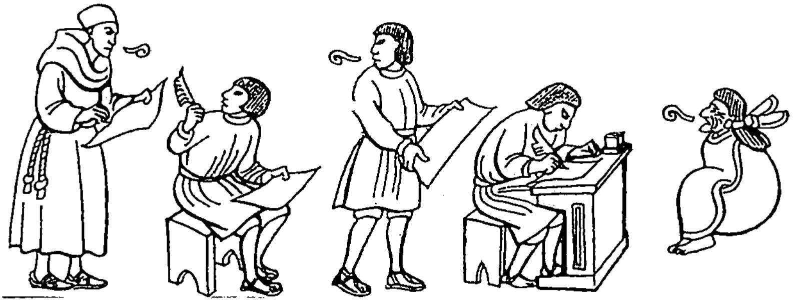
Na América Latina, onde o termo não encontra um equivalente satisfatório no espanhol e no português, em geral se refere à *performance* como arte performática (*performance art*). Traduzida simplesmente, mas de modo ambíguo, para o espanhol como *el performance* ou *la performance*, um travestismo linguístico que convida os falantes de inglês a pensar na performance de sexo/gênero, a palavra está começando a ser usada mais amplamente para se referir aos dramas sociais e às práticas incorporadas.[23] É comum se referir atualmente a *lo performático* como o que se relaciona à performance em seu sentido mais amplo. Apesar das críticas de que "performance" é um termo inglês e de que não há uma maneira de fazer com que se torne confortável de pronunciar em espanhol ou português, pesquisadores e profissionais estão começando a apreciar as qualidades multivocais e estratégicas do termo. Embora a palavra possa ser vista como estrangeira e intraduzível, os debates, determinações e estratégias vindos das muitas tradições de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo estão, nas Américas, profundamente enraizados e prontos para a luta. Contudo, a linguagem que se refere a esses conhecimentos corpóreos mantém uma ligação firme com as tradições teatrais. A performance inclui qualquer dos seguintes termos usados para substituí-la (sem se reduzir a eles): *teatralidad*, *espectáculo*, *acción*, *representación*.

Teatralidad e *espectáculo*, assim como teatralidade e espetáculo, captam o sentido construído e abrangente da performance. As muitas maneiras como a vida social e o comportamento humano podem ser vistos *como* performance estão presentes nesses termos, embora com valor específico. A teatralidade, para mim, comporta um roteiro, uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável). Seria possível dizer que toda a escrita do século XVI sobre o descobrimento e a conquista reencena o que Michel de Certeau denomina a "cena inaugural: depois de um momento de pasmo, nesse umbral pontilhado de colunatas de árvores, o conquistador escreverá o corpo do outro e traçará ali sua própria história".[24] A teatralidade torna o roteiro vivo e irresistível. Em outras palavras, os roteiros existem como imaginários específicos culturalmente – conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade. Diferentemente do *tropo*, que é uma figura de linguagem, a teatralidade não se baseia na língua para transmitir um padrão estabelecido de comportamento ou de ação.[25] No Capítulo 2, sugiro que o "encontro" colonial é um roteiro teatral estruturado de maneira previsível, como que uma fórmula, daí ser facilmente repetível. A teatralidade, como o teatro, ostenta seu artifício, seu caráter construído. Não importa quem reencena o encontro colonial da perspectiva do Ocidente – o romancista, o dramaturgo ou o funcionário do governo –, no elenco estão sempre o mesmo protagonista-sujeito masculino e o mesmo "objeto" encontrado, de pele escura. A teatralidade luta pela eficácia, não pela autenticidade. Ela conota uma dimensão consciente, controlada e, portanto, sempre política, que a performance não precisa conter. A teatralidade difere do espetáculo por ressaltar a *mecânica* do espetáculo. Concordo com Guy Debord, que afirma que o espetáculo não é uma imagem, mas uma série de relações sociais mediadas pelas imagens. Portanto, como aponto em outro texto, o espetáculo "liga os indivíduos a uma economia de aparências e de olhar" que pode parecer mais invisivelmente normalizadora, isto é, menos "teatral".[26] Ambos os termos, entretanto, são substantivos sem verbo; assim, eles não deixam espaço para a agência cultural individual como faz a performance. Perde-se muito, em minha opinião, quando abrimos mão do potencial para a intervenção direta e ativa ao adotar palavras como teatralidade ou espetáculo em lugar do termo performance.

Palavras como *acción* e *representación* abrem espaço para a ação e intervenção individuais. *Acción* pode ser definida como um ato, um *happening* de vanguarda, uma manifestação ou intervenção política, como, por exemplo, os protestos em forma de teatro de rua encenados pelo grupo de teatro Yuyachkani, do Peru (ver Capítulo 7) ou os *escraches* ou atos de execração pública contra torturadores por H.I.J.O.S., a organização de direitos humanos composta por filhos dos desaparecidos na Argentina (ver Capítulo 6). Dessa forma, a *acción* reúne tanto as dimensões estéticas quanto as políticas da performance. Porém, os mandatos econômicos e sociais que pressionam os indivíduos a performatizar de acordo com certos modos normativos desaparecem – a maneira como performatizamos nosso gênero, etnicidade e assim por diante. O termo *acción* parece mais dirigido e intencional e, portanto, menos imbricado social e politicamente do que performatizar, que evoca tanto a proibição quanto o potencial para a transgressão. Podemos, por exemplo, performatizar, ao mesmo tempo, múltiplos papéis construídos socialmente, mesmo enquanto nos ocupamos de uma *acción* antimilitar claramente definida. A representação, mesmo com seu verbo *representar*, invoca noções de mimese, de uma quebra entre o "real" e sua representação, que os termos performance e performatizar tornam mais produtivamente complicados. Embora esses termos tenham sido propostos, em vez de performance, de som estrangeiro, eles também derivam de línguas, histórias culturais e ideologias ocidentais.

Por que, então, não usar um termo vindo de uma das línguas não europeias, como o nauatle, o quéchua, o aimara ou qualquer uma das centenas de línguas indígenas ainda faladas nas Américas? *Olin*, que significa movimento em nauatle, parece um candidato possível. *Olin* é o motor por trás de tudo que acontece na vida, o movimento repetido do sol, das estrelas, da terra e dos elementos. *Olin*, que também significa "hule" ou borracha, era aplicado nas vítimas sacrificiais para facilitar a transição do reino terrestre para o divino. Além disso, *Olin* é um mês no calendário mexicano e, assim, permite a especificidade temporal e histórica. *Olin* também se manifesta como uma divindade que intervém em questões sociais. O termo capta simultaneamente a natureza mais ampla e abrangente da performance como processo reiterativo e de ajuda, bem como seu potencial para a especificidade histórica, para a transição e a agência cultural e individual. Também poderíamos, talvez, adotar *areito*, termo que designa música e dança. *Areitos*, do arauaque *aririn*, era usado pelos conquistadores para descrever um ato coletivo que envolvia canto, dança, celebração e culto, que reivindicava legitimidade não só estética, mas também sociopolítica e religiosa. O termo me atrai porque embaralha todas as noções aristotélicas de gêneros, públicos e fins desenvolvidos distintamente. Ele reflete claramente a suposição de que as manifestações culturais excedem a compartimentalização, seja ela por gênero (música-dança) ou por participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético) em que se baseia o pensamento cultural ocidental. Ele também questiona nossas taxonomias, mesmo ao apontar para novas possibilidades interpretativas.

Sendo assim, por que não? Creio que, nesse caso, substituir uma palavra com uma história reconhecível, embora problemática – como a performance –, por outra desenvolvida em um contexto diferente, para sinalizar uma visão de mundo profundamente diferente, seria apenas um ato de racionalização dos desejos, uma aspiração a esquecer nossa história compartilhada de relações de poder e de dominação cultural que não desapareceria, mesmo que mudássemos nossa língua. A performance, como termo teórico e não como objeto ou prática, é nova nesse campo. Embora surgida nos Estados Unidos, em uma época de mudanças disciplinares, para fazer frente a áreas de análise que, anteriormente, excediam as fronteiras acadêmicas (isto é, "a estética da vida cotidiana"), a performance não está, como o teatro, sob o peso de séculos de atividade evangélica colonial ou normalizadora. Considero tranquilizadoras até mesmo sua própria indefinibilidade e complexidade. A performance traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio. Como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo, a performance excede, em muito, as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar. Além disso, o problema da intraduzibilidade, em minha opinião, é na verdade positivo, uma pedra no caminho que nos lembra que "nós" – seja em nossas várias disciplinas, línguas ou situações geográficas por todas as Américas – não nos compreendemos uns aos outros de modo simples ou não problemático. Proponho que se parta desta premissa – a de que não nos compreendemos uns aos outros – e se reconheça que cada esforço nessa direção precisa trabalhar com noções como acesso fácil, decifrabilidade e traduzibilidade. Essa pedra no caminho constitui um entrave não apenas para os falantes de espanhol e português que se deparam com uma palavra estrangeira, mas também para falantes de inglês que pensavam saber o que significa *performance*.



2. Desenho de Alberto Beltrán. Cortesia Diana Taylor.

O ARQUIVO E O REPERTÓRIO

Meu investimento particular nos estudos da performance deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite *fazer*. Ao levar a performance a sério, considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos por "conhecimento". Esse gesto, para começar, pode nos preparar para desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais. Como sugiro neste estudo, a escrita, paradoxalmente, passou a substituir a incorporação e a se colocar contra ela. Quando os frades chegaram ao Novo Mundo nos séculos XV e XVI, eles afirmavam que o passado dos povos indígenas – e as "vidas que viveram" – havia desaparecido porque eles não tinham escrita. Agora, à beira de uma revolução digital que ao mesmo tempo utiliza a escrita e ameaça deslocá-la, o corpo parece, novamente, estar suspenso, prestes a desaparecer no espaço virtual que foge à incorporação. A expressão incorporada continua e, provavelmente, continuará a participar da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita. Sem ignorar as pressões para se repensar a escrita e a incorporação do ponto de vista das mudanças epistêmicas ocasionadas pelas tecnologias digitais, vou me concentrar aqui em algumas das implicações metodológicas da revalorização da cultura expressiva e incorporada.

Ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias. Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição.

O conceito de performance, como práxis e episteme incorporada, por exemplo, mostraria ser vital para se definirem os estudos latino-americanos, pois ele descentra o papel histórico da escrita introduzido pela Conquista. Como observa Ángel Rama em *A cidade letrada*, "o lugar exclusivo da escrita nas sociedades latino-americanas era tão reverenciado que assumia uma aura de sagrado. (...) Documentos escritos não pareciam sair da vida social, mas, sim, ser impostos a ela e forçá-la para dentro de um molde que não havia sido de modo algum feito sob medida."[27]

Embora os astecas, maias e incas praticassem a escrita antes da conquista – em forma de pictogramas, hieróglifos ou sistemas de nós –, ela nunca substituiu a expressão vocal performatizada. A escrita, apesar de altamente valorizada, era originalmente um lembrete para a performance, um auxílio mnemônico. Informações mais precisas podiam ser armazenadas através da escrita, o que exigia habilidades especializadas, mas dependia da cultura incorporada para sua transmissão. Como na Europa medieval, a escrita era uma forma privilegiada, praticada apenas por poucos especialistas. Por meio do *in tlilli in tlapalli* ("a tinta vermelha e preta", como os nauas chamavam a sabedoria associada à escrita), os mesoamericanos armazenavam sua compreensão do movimento planetário, do tempo e do calendário. Os códices transmitiam narrativas históricas, datas importantes, negócios regionais, fenômenos cósmicos e outros tipos de conhecimento. A escrita era censurada, e os escribas indígenas viviam com um medo mortal de alguma transgressão. As histórias eram queimadas e reescritas para se ajustarem às necessidades de memorização dos que estavam no poder. O espaço da cultura escrita na época, como agora, parecia mais fácil de controlar do que a cultura incorporada. Porém, a escrita dependia muito mais da cultura incorporada para sua transmissão do que o inverso. Enrique Florescano, um eminente historiador mexicano, observa: "Além dos *tlacuilos*, especialistas que pintavam os livros, havia especialistas que os liam, interpretavam, memorizavam e comentavam em detalhes frente a audiências de não especialistas."[28]

Contudo, a meu ver, a descrição, feita por Florescano, desses sistemas que se sustentam mutuamente confere ênfase exagerada ao papel da escrita. Seria muito limitador entender a performance incorporada como voltada basicamente para a transmissão desses "fatos essenciais" (p. 39), escritos em códices ou livros pintados. Os códices comunicam muito mais do que fatos. As imagens, tão densas visualmente, transmitem o conhecimento do movimento ritualizado e das práticas sociais cotidianas. Muitos outros tipos de conhecimento que não envolvem nenhum componente escrito também eram passados adiante por meio da cultura expressiva – danças, rituais, funerais, *huehuehtlahtolli* ("a palavra antiga", sabedoria transmitida através da fala) e exibições majestosas de poder e riqueza. Os escribas eram treinados em uma escola especializada, ou *calmecac*, que também ensinava dança, recitação e outras formas de comunicação essenciais para a interação social. A educação tinha como foco basicamente essas técnicas do corpo para assegurar a doutrinação e a continuidade.

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar de que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática. Os colonizadores não apenas queimaram os códices antigos, mas também limitaram o acesso à escrita a um grupo muito pequeno de homens conquistados que eles sentiam que promoveriam os esforços evangélicos. Enquanto os conquistadores se esforçaram por elaborar, ao invés de transformar, uma prática de elite e um determinado arranjo de poder baseado no gênero, a importância dada à escrita aconteceu às custas das práticas incorporadas como modos de conhecimento e de fazer reivindicações. Aqueles que controlavam a escrita – primeiro os frades e, em seguida, os letrados – ganharam poder excessivo. A escrita também permitiu aos centros imperiais europeus – Espanha e Portugal – controlar suas populações coloniais de longe. A escrita diz respeito à distância, como nota Michel de Certeau: "O poder que o expansionismo da escrita deixa intato é, em princípio, colonial. Ele é estendido sem ser modificado. Ele é tautológico, imunizado tanto contra qualquer alteridade que possa transformá-lo quanto contra qualquer coisa que ouse resistir a ele."[29]

A separação entre palavra escrita e falada, observada por Rama e também presente em Certeau, aponta apenas para um aspecto da repressão à prática incorporada indígena como forma de conhecimento. Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. Muitos tipos de performance, considerados idólatras por autoridades religiosas e civis, foram totalmente proibidos. Asserções manifestadas por meio da performance – seja a ação de amarrar as vestes para significar casamento ou reivindicações de terra performatizadas – deixaram de conter valor legal. Aqueles que tinham dedicado suas vidas a estudar as práticas culturais, como esculpir máscaras ou tocar música, não eram considerados "especialistas", uma designação reservada aos pesquisadores formados por meio de livros. À medida que a Igreja substituía suas próprias práticas performáticas, os neófitos não poderiam mais pretender utilizar seu conhecimento ou a tradição para legitimar sua autoridade. A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual).

A memória "arquival" existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. Arquivo vem do grego e etimologicamente se refere a "um edifício público", a "um lugar em que se guardam registros".[30] Vindo de *arkhé*, significa também um começo, o primeiro lugar, o governo. Ao transformar os verbetes do dicionário em um arranjo sintático, poderíamos concluir que o arquival, desde o começo, sustenta o poder. A memória arquival trabalha a distância, acima do tempo e do espaço; investigadores podem voltar para reexaminar um manuscrito antigo; cartas encontram seus endereços através do tempo e do lugar; discos de computador às vezes cospem pastas perdidas, com o uso do software certo. O fato de que a memória arquival consegue separar a fonte de "conhecimento" do conhecedor – no tempo e/ou espaço – leva a comentários, como o feito por Certeau, de que ela é "expansionista" e "imunizada contra a alteridade" (p. 216). O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados. Os ossos podem continuar os mesmos, embora sua história possa mudar, dependendo do paleontólogo ou antropólogo forense que os examina. *Antígona* pode ser encenada de maneiras múltiplas, enquanto o texto imutável assegura um significado estável. Textos escritos permitem que pesquisadores descubram tradições literárias, fontes e influências. Na medida em que se constitui de materiais que parecem durar, o arquivo excede o que acontece ao vivo. Há vários mitos que acompanham o arquivo. Um é que ele não é mediado – que objetos lá localizados podem significar algo fora da moldura do próprio ímpeto arquival. O que torna um objeto arquival é o processo pelo qual é selecionado para análise. Outro mito é que o arquivo *resiste* à mudança, à corruptibilidade e à manipulação política. Coisas individuais – livros, amostras de DNA, documentos de identidade com fotos – podem aparecer misteriosamente no arquivo, ou então desaparecer dele.

O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório, etimologicamente "uma tesouraria, um inventário", também permite a agência individual, referindo-se também a "aquele que encontra, descobridor".[31] O repertório requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao "estar lá", sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido. Os entusiastas dos esportes afirmam que o futebol não teve mudanças nos últimos 100 anos, apesar de que fãs e jogadores de países diferentes se apropriaram do evento de diversas maneiras. Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individuais) jurem que elas permaneceram sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo.

O repertório, então, permite também que pesquisadores investiguem tradições e influências. Muitos tipos de performances têm viajado pelas Américas, deixando sua marca à medida que se movimentam. O pesquisador Richard Flores, por exemplo, mapeia como as *pastorelas*, peças de pastores, passaram da Espanha até o centro do México, ao noroeste deste país e, então, ao sudeste do atual território estadunidense. As diferentes versões permitiram que ele distinguisse várias rotas.[32] Max Harris pesquisou a prática de uma batalha simulada específica, *moros y cristianos*, desde a Espanha antes da conquista até o México do século XVI, vindo até o presente.[33] O repertório permite o aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais de contato e sugere um remapeamento das Américas, dessa vez seguindo tradições de prática incorporada.

Certamente é verdade que instâncias individuais de performances desaparecem do repertório. Isso acontece, em menor grau, no arquivo. A questão do desaparecimento em relação ao arquivo e ao repertório difere em tipo e em grau. A performance "ao vivo" nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está "ao vivo" e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece.[34] As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de "agoridade". Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.

O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquival quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do "sim" quanto do contrato assinado. A legalidade de uma decisão jurídica depende da combinação do julgamento ao vivo e do resultado registrado. A performance de uma reivindicação contribui para sua legalidade. Temos apenas de pensar em Colombo cravando a bandeira espanhola no "Novo Mundo", ou em Neil Armstrong fincando a bandeira estadunidense na lua. Os materiais do arquivo dão forma à prática incorporada de inumeráveis maneiras, mas nunca ditam totalmente a incorporação. Jesús Martín-Barbero, o teórico colombiano que trabalha com estudos da mídia, ilustra os usos que os espectadores fazem das mídias de massa – como, por exemplo, a telenovela.[35] O que acontece não é que as mídias simplesmente impõem estruturas de desejo e de comportamento apropriadas. As maneiras como as populações desenvolvem modos de assistir, conviver, recontar ou reciclar os materiais levam em consideração um âmbito amplo de respostas. As mediações, ele afirma, e não as "mídias", oferecem a chave para se compreender os comportamentos sociais. Essas respostas e comportamentos, por sua vez, são tomados e apropriados pelas mídias de massa de maneira dialógica, e não de maneira unidirecional.

Embora o arquivo e o repertório existam em constante estado de interação, a tendência tem sido banir o repertório para o passado. Jacques Le Goff, por exemplo, escreve sobre a "memória étnica": "(...) o domínio principal em que a memória coletiva dos povos sem escrita se cristaliza é aquele que oferece uma fundação aparentemente histórica para a existência de grupos étnicos ou famílias, isto é, mitos de origem."[36] Ele sugere, então, que a escrita proporciona consciência histórica, enquanto a oralidade oferece consciência mítica. A distinção estabelecida por Pierre Nora entre os *lieux* e os *milieux de mémoire* cria um conjunto binário em que os *milieux* (que se parecem muito com o repertório) pertencem ao passado e os *lieux* são algo do presente. Para Nora, os *milieux de mémoire*, que ele chama de "ambiente real da memória" (p. 284), encenam o conhecimento incorporado: "(...) gestos e hábitos, em habilidades passadas adiante por tradições não ditas, no autoconhecimento inerente do corpo, em reflexos não estudados e em memórias arraigadas."[37] A diferença entre o meu pensamento e o dele, contudo, é que para Nora os *milieux de mémoire* constituem o local primordial, não mediado e espontâneo da "memória verdadeira", enquanto os *lieux de mémoire* – a memória arquival – é sua antítese moderna, ficcional e altamente mediada. Um "rastro", a "mediação" e a "distância", ele argumenta, separaram o ato do significado, levando-nos do reino da verdadeira memória ao da história (p. 285). Esse paradigma opõe história e memória como polos opostos de um conjunto binário. Nora não diferencia entre formas de transmissão (incorporadas ou arquivais), ou entre tipos diferentes de públicos e comunidades. Sua diferenciação cai dentro de uma temporalidade antes e depois, uma fenda entre o passado (tradicional, autêntico, agora perdido) e o presente (generalizado como cultura moderna, global e de massa).

A relação entre o arquivo e o repertório, a meu ver, certamente é não sequencial, como imagina Nora (para este, o primeiro ascenderia à preeminência depois do desaparecimento do segundo).[38] Não se trata, tampouco, de verdadeiro versus falso, mediado versus não mediado, primordial versus moderno. Não se trata, ainda, de um conjunto claramente binário – com o escrito e o arquival constituindo o poder hegemônico e o repertório oferecendo o desafio anti-hegemônico. A performance pertence tanto aos fortes quanto aos fracos; ela subscreve as "estratégias" de Certeau, bem como suas "táticas", o "banquete" de Bakhtin, assim como seu "carnaval". Os modos de armazenar e transmitir conhecimento são muitos, e as performances incorporadas têm frequentemente contribuído para a manutenção de uma ordem social repressiva. Precisamos apenas olhar para o amplo espectro de práticas políticas nas Américas, exercidas sobre corpos humanos, desde os sacrifícios humanos anteriores à conquista até as queimas nas fogueiras ordenadas pela Inquisição, ou até os linchamentos de afro-americanos ou os atos contemporâneos de tortura e os desaparecimentos, patrocinados pelo Estado. Não precisamos polarizar a relação entre esses tipos diferentes de conhecimento para reconhecer que, frequentemente, eles têm se mostrado antagônicos na luta pela sobrevivência ou supremacia cultural.

As tensões historicamente desenvolvidas entre o arquivo e o repertório continuam a se mostrar nas discussões sobre a cultura do "mundo" e o "patrimônio imaterial". Este não é o lugar certo para relatar os debates em detalhes, mas gostaria ao menos de apontar algumas das questões que dizem respeito a meu tópico.

Como têm aparecido cada vez mais leis para proteger a propriedade intelectual e artística, começou-se a pensar em maneiras de proteger a propriedade "imaterial". Como proteger performances, comportamentos e expressões que constituem o repertório? A Unesco está agora lutando para descobrir modos de promover o trabalho "de salvaguardar, proteger e revitalizar espaços culturais ou formas de expressão cultural proclamadas como 'obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade'". Essas salvaguardas protegeriam "as formas tradicionais e populares de expressão cultural"; como exemplo, a organização cita a arte de contar histórias oralmente.[39]

Considerando que os materiais no repertório participam da produção e transmissão de conhecimento, concordo que eles justificam a proteção. Contudo, não está claro que a Unesco tenha sido capaz de conceber o melhor modo de proteger esse "patrimônio imaterial". Embora reconheça que "os métodos de preservação aplicáveis ao patrimônio físico não são apropriados para o patrimônio imaterial", essas diferenças apenas podem ser imaginadas na linguagem e nas estratégias associadas ao arquivo. O termo *obras-primas* aponta não só para objetos, mas para todo um sistema de valorização que Artaud havia descartado como antiquado no início do século XX. O *patrimônio*, ligado etimologicamente a herança, ressalta, novamente, a propriedade material passada para herdeiros. A *humanidade* poderia bem ser considerada tanto como o produtor quanto como o consumidor desses bens culturais, mas sua abstração prejudica o sentido de agência cultural. Além disso, o objetivo da Unesco parece ser proteger certos tipos de performances – basicamente aquelas produzidas pelos setores "tradicionais" e "populares". Essa atitude repete a etnografia de salvamento da primeira metade do século XX, sugerindo que essas formas desapareceriam sem a intervenção e preservação oficiais. Parte do projeto da Unesco envolve transportar materiais do repertório para o arquivo ("gravar sua forma em fita"). Contudo, a Unesco está também buscando conscientemente proteger a transmissão incorporada ("facilitar sua sobrevivência auxiliando as pessoas interessadas e assistindo na transmissão para as gerações futuras"). Porém, como isso será realizado? O único programa desenvolvido até este momento, "Tesouros Humanos Vivos", protege os "possuidores de habilidades culturais tradicionais". Para mim, isso evoca visões do objeto humanoide fetichizado, sonhado por Guillermo Gómez-Peña para um diorama vivo em uma instalação. Essas soluções parecem destinadas a reproduzir os problemas de objetificar, isolar e exotizar o não ocidental a que eles dizem se dedicar. Sem entender o funcionamento do repertório, as maneiras como se produz e se transmite conhecimento por meio da ação incorporada, será difícil saber como desenvolver reivindicações legais para a propriedade. Porém, isso difere do argumento da "preservação" que, a meu ver, mal esconde uma profunda nostalgia colonial.

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais – canções, orações, discursos –, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas "ao vivo" no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório.

A equação escrita = memória/conhecimento é central para a epistemologia ocidental. "A metáfora da memória como uma superfície escrita é tão antiga e tão persistente em todas as culturas ocidentais", escreve Mary Carruthers, "que deve, a meu ver, ser considerada como o modelo dominante ou 'arquétipo cognitivo'".[40] Esse modelo continua a causar o desaparecimento do conhecimento incorporado que anuncia com tanta frequência. Durante o século XVI, como observa Certeau, a escrita e a imprensa levavam em conta "uma reprodução indefinida dos mesmos produtos" como "oposta à fala, que nem viaja muito longe, nem preserva muita coisa (...) *o significante não pode ser separado do corpo individual ou coletivo*".[41] (Um parêntese: a limitação que Certeau atribui aqui à fala – o significante não pode ser separado do corpo individual ou coletivo – também contribui, evidentemente, para o poder político, afetivo e mnemônico do repertório, como afirmo neste estudo.)

O texto de Freud, "Uma nota sobre o bloco mágico", evita o corpo humano situado historicamente em suas teorizações sobre a memória. Usando a analogia do "bloco mágico", que admite ser imperfeita, Freud busca aproximar "a capacidade receptiva ilimitada e uma retenção de traços permanentes" que ele vê como propriedades fundamentais do "aparato perceptual da mente".[42] Um computador moderno, evidentemente, constitui uma analogia melhor, embora ele também não consiga gerar memórias e seu corpo exterior – uma concha translúcida, num modelo Macintosh recente – sirva apenas para proteger e ressaltar o maravilhoso aparato interno. Nem o bloco mágico nem o computador levam em conta o corpo. Da mesma forma, a analogia de Freud se limita ao mecanismo externo da escrita e ao puro aparato psíquico sem corpo que "tem uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, contudo, deposita nelas traços de memória permanentes – embora não inalteráveis" (p. 228). A psique só pode ser imaginada como uma superfície onde se escreve, e o traço permanente, como o ato da escrita. A escrita, ao invés de reforçar a memória ou oferecer uma analogia, torna-se a própria memória: "Preciso apenas ter em mente o lugar em que essa 'memória' foi depositada e então posso 'reproduzi-la' a qualquer momento que queira, com a certeza de que terá ficado inalterada" (p. 227).

Derrida, em "Freud e a cena da escrita", refere-se à "metáfora da escrita que assombra o discurso europeu" sem, entretanto, desenvolver a ideia na direção de um repertório de conhecimento incorporado.[43] Mesmo quando sugere áreas para futuras pesquisas, ele indica a necessidade de uma "história da escrita" (p. 214) sem observar que a história pode desaparecer no momento mesmo em que é trazida à luz. Quando afirma que "a escrita é impensável sem repressão", a repressão que me vem à lembrança é aquela história de repúdio colonial por meio da documentação que remonta ao século XVI nas Américas. Para Derrida, essas repressões são "os apagamentos, espaços em branco e disfarces" (p. 226) da escrita e dentro da própria escrita – com certeza um ato de escrita que encena sua própria prática de rasura e forclusão.

O domínio da linguagem e da escrita acabou por significar o próprio *significado*. Devemos nos lembrar de que práticas reais e incorporadas, não baseadas em códigos linguísticos ou literários, não podem reivindicar sentido. Como diz Barthes, "considera-se que o inteligível seja adverso à experiência vivida".[44] Isso sugere que Barthes discordava de que se situasse a inteligibilidade como antitética à experiência vivida, mas, em outros ensaios, afirma que tudo que tem significado se torna "uma espécie de escrita".[45]

Parte do que a performance e os estudos da performance nos permitem fazer, então, é levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento. O repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado pelos departamentos acadêmicos nas humanidades. Nos Estados Unidos, por exemplo, departamentos de Espanhol e Português enfatizam a língua e a literatura, embora a literatura seja claramente seu foco. Nas instituições latino-americanas, os departamentos de Letras, que incluem literatura e estudos culturais, pertencem às faculdades de Filosofia e Letras. Alguns desses departamentos realmente focalizam as literaturas orais, o que, ao menos na superfície, parece combinar materiais do repertório e do arquivo. Contudo, o próprio termo literatura oral nos diz que o oral já foi transformado em literatura, que o repertório foi transferido para o arquivo. O oral foi "constituído historicamente como uma categoria (...) até mesmo fabricado como tal" sob as forças do nacionalismo, afirma Barbara Kirshenblatt-Gimblett.[46] O arquivo, no caso da literatura oral, é anterior e constitui os fenômenos que ele parece documentar. Todavia, muitos desses departamentos, na verdade, combinam o funcionamento do arquivo e do repertório de maneiras produtivas, embora talvez não do modo como esses pesquisadores poderiam esperar. Departamentos que realmente levam a sério o ensino da língua, por exemplo, têm alguma experiência em pensar sobre a prática social incorporada e reiterada. Os alunos aprendem uma segunda língua imaginando-se em um ambiente social diferente, encenando roteiros em que a língua adquirida assume sentido, imitando, repetindo e ensaiando não apenas palavras, mas também atitudes culturais. Teorizar essas práticas não apenas como estratégias pedagógicas, mas como a transmissão de um comportamento cultural incorporado, tornaria possível para os pesquisadores ampliar sua visão para uma nova maneira crítica de pensar sobre o repertório. As lentes dos estudos da performance enriqueceriam essas disciplinas, constituindo uma ponte não apenas entre as tradições literárias e orais, mas também entre a prática cultural incorporada verbal e não verbal.

De modo semelhante, os estudos da performance desafiam a compartimentalização disciplinar das artes – a dança sendo designada a um departamento, a música a outro, a performance dramática a ainda outro – como se essas formas da produção artística tivessem algo a ver com essas divisões. Essa compartimentalização também reforça a noção de que as artes são separáveis dos construtos sociais dos quais participam – seja pela primeira ou pela enésima vez. As performances, mesmo aquelas com pretensões puramente estéticas, movimentam-se em todos os tipos de circuitos, incluindo os espaços e as economias nacionais e transnacionais. Cada performance encena uma teoria e cada teoria representa na esfera pública. Por causa de seu caráter interdisciplinar, os estudos da performance podem colocar disciplinas que haviam sido anteriormente mantidas separadas em contato direto umas com as outras e com seu contexto histórico, intelectual e sociopolítico. Esse treinamento desafia os alunos a desenvolverem seus paradigmas teóricos ao tirar partido tanto da prática textual quanto da incorporada.[47] Eles recebem treinamento em várias metodologias: trabalho de campo etnográfico, técnicas de entrevista, análise de movimentos, tecnologias digitais, som, análise textual e escrita performativa, entre outras.

Os estudos da performance oferecem, então, um modo de repensar o cânone e as metodologias críticas. Isso porque, mesmo que pesquisadores nos Estados Unidos e na América Latina reconheçam a necessidade de se libertar do domínio do texto – como o objeto de análise privilegiado, ou mesmo único –, nossas ferramentas teóricas continuam assombradas pelo legado literário. Alguns pesquisadores se voltam para os estudos culturais e não se limitam mais ao exame dos textos, mas seu treinamento em *close reading* e análise de textos pode fazer com que eles transformem tudo que veem em texto ou narrativa – seja um funeral, uma campanha eleitoral ou o carnaval. A tendência nos estudos culturais de tratar todos os fenômenos como textos diferencia esse campo dos estudos da performance. Ao expandir o âmbito de materiais a serem examinados, os estudos culturais ainda deixam todo o poder explicativo com os letrados, ao mesmo tempo que omitem outras formas de transmissão. Dwight Conquergood leva esse ponto adiante em um ensaio recente: "Só acadêmicos de classe média poderiam presumir alegremente que o mundo todo é um texto porque textos e leitura são centrais para o seu mundo e para sua segurança profissional."[48]

É imperativo agora – apesar de estarmos atrasados – prestar atenção no repertório. Mas o que resultaria disso em termos metodológicos? A questão não é simplesmente mudar nosso foco para o "ao vivo" como objeto de análise. Ou desenvolver estratégias variadas para coletar informações, tais como fazer pesquisa etnográfica, entrevistas e anotações de campo. Ou mesmo alterar nossas hierarquias de legitimação que estruturam nossa prática acadêmica tradicional (como o aprendizado em livros, fontes e documentos escritos). Precisamos repensar nosso método de análise.

Vou focalizar aqui um exemplo. Ao invés de privilegiar *textos* e *narrativas*, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais. Os roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas. Por que continuam tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos? O roteiro – "um sumário ou esboço de uma peça, que dá informações sobre as cenas, situações etc." –, como a performance, nunca significa pela primeira vez.[49] Da mesma forma que o discurso mítico de Barthes, o roteiro consiste de "material que já foi trabalhado antes" (*Mythologies*, p. 110). Seu arcabouço portátil carrega o peso de repetições cumulativas. O roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos. O descobridor, o conquistador e o "selvagem", a princesa nativa, por exemplo, podem ser personagens básicos em muitos roteiros ocidentais. Algumas vezes eles são registrados como scripts, mas o roteiro precede o script e abre a possibilidade de muitos "finais". Às vezes, pode-se realmente empreender aventuras para viver a fantasia gloriosa da posse. Outros podem assistir regularmente na televisão a programas do tipo *Survivor* ou *Ilha da fantasia*. O roteiro estrutura nossa compreensão. Ele também assombra nosso presente, constituindo uma forma de espectrologia (ver Capítulo 5), que ressuscita e reativa velhos dramas. Já vimos tudo isso antes. O arcabouço permite oclusões; ao posicionar nossa perspectiva, ele promove certas visões enquanto ajuda a fazer outras desaparecerem. No roteiro de *Ilha da fantasia*, por exemplo, podemos ser encorajados a não notar o deslocamento e desaparecimento de povos nativos, a exploração baseada em critérios de gênero, o impacto ambiental, e assim por diante. Esse cegamento parcial constitui o que chamei anteriormente de "percepticídio".[50]

O *roteiro* inclui aspectos bem teorizados na análise literária, como narrativa e enredo, mas exige também que se preste atenção aos *milieux* e comportamentos corporais como gestos, atitude e tom, que não se reduzem à linguagem. Simultaneamente *montagem* e *ação*, os roteiros moldam e ativam os dramas sociais. A montagem exibe a extensão de possibilidades; todos os elementos estão lá: encontro, conflito, resolução e desenlace, por exemplo. Certamente, os próprios elementos são produtos de estruturas econômicas, políticas e sociais que, por sua vez, tendem a reproduzir. Todos os roteiros têm significado localizado, embora muitos tentem se passar como válidos universalmente. As ações e os comportamentos que surgem dessa montagem podem ser previsíveis – uma consequência aparentemente natural dos pressupostos, valores, objetivos, relações de poder, audiência presumida e as grades epistêmicas estabelecidas pela própria montagem. Mas eles são, em última instância, flexíveis e abertos à mudança. Os atores sociais podem receber papéis considerados estáticos e inflexíveis por alguns. Entretanto, a fricção irreconciliável entre os atores sociais e os papéis permite o aparecimento de graus de distanciamento crítico e de agência cultural. O roteiro da conquista, reencenado em numerosos atos de posse, bem como em peças, rituais e batalhas simuladas por todas as Américas, pode ser subvertido a partir de seu interior, o que tem acontecido com frequência. Os exemplos variam desde batalhas simuladas do século XVI até "Dois ameríndios não descobertos", de 1992, uma performance dentro de uma jaula, por Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco. Como a narrativa, do modo como foi proposta por V. Propp em 1928, os roteiros se limitam a um número finito de variações, com suas próprias classificações, categorias, temas, formas, personagens e assim por diante.[51]

Aqui, vou simplesmente indicar algumas das maneiras como o uso do *roteiro* como paradigma para se entender as estruturas e os comportamentos sociais pode nos permitir valer-nos tanto do repertório quanto do arquivo.

Primeiro, para relembrar, recontar ou reativar um roteiro, precisamos invocar o local físico (em inglês, a "cena" como ambiente físico, ou seja, um palco ou lugar; em espanhol, *escenario*, um falso cognato que significa palco). *Cena* denota intencionalidade em termos artísticos ou de outras maneiras (a cena do crime) e sinaliza estratégias conscientes de exibição. A palavra sugere apropriadamente tanto o palco material quanto o ambiente altamente codificado que dá aos espectadores informações pertinentes – por exemplo, sobre a classe ou o período histórico. Os móveis, o vestuário, os sons e o estilo contribuem para a compreensão, por parte do espectador, do que se imagina acontecer ali. Os dois, a cena e o roteiro, se colocam em relação metonímica: o lugar nos permite pensar sobre as possibilidades da ação.[52] Porém, a ação também define o lugar. Se, como sugere Certeau, "o espaço é um espaço praticado", então não existe algo como um lugar, pois nenhum lugar está livre da história e da prática social.[53]

Segundo, nos roteiros, os espectadores precisam lidar com a corporalidade dos atores sociais. Portanto, além das funções que esses atores performatizam, tão bem catalogadas por Propp em relação às estruturas narrativas, o roteiro exige que enfrentemos a construção social dos corpos em contextos particulares. Propp enfatiza a importância dos detalhes visuais ao descrever os atributos dos personagens: "Por atributos queremos dizer a totalidade das qualidades externas dos personagens: sua idade, sexo, status, aparência externa, peculiaridades de aparência, e assim por diante" (p. 87). Porém, os roteiros, por definição, introduzem a distância crítica produtiva entre ator social e personagem. Quer isso seja uma questão de representação mimética (um ator assumindo um papel) ou uma questão de performatividade, isto é, atores sociais assumindo padrões regulados de comportamento apropriado, o roteiro nos permite mais completamente manter em vista ao mesmo tempo o ator social e seu papel, reconhecendo, assim, as áreas de resistência e tensão. As fricções entre o "enredo" e o personagem (no nível da narrativa) e a incorporação (atores sociais) fazem surgir alguns dos exemplos mais notáveis de paródia e resistência nas tradições de performance das Américas.

Podemos analisar, por exemplo, as batalhas simuladas entre mouros e cristãos encenadas no México no século XVI. A tradição, como indica o nome, veio da Espanha, um transplante do tema da reconquista da Espanha depois da expulsão dos mouros e judeus em 1492. No México, essas batalhas previsivelmente terminavam com a derrota dos índios-como-mouros e com um batismo em massa. No nível da estrutura narrativa que polariza grupos em termos definíveis de nós/eles, temos de concordar com os comentaristas que veem nessas performances a humilhação reiterada das populações nativas.[54] Quanto à eficácia mensurável, podemos concluir que esses roteiros foram altamente bem-sucedidos da perspectiva dos espanhóis, levando à conversão de milhares de pessoas. A performance incorporada, entretanto, permite-nos reconhecer também outras dimensões. Isso porque todos os "atores" das batalhas simuladas eram indígenas – alguns vestidos como espanhóis, outros como turcos. Ao invés de cimentar a diferença cultural e racial, como pretendem o enredo e a caracterização, a encenação pode ter mais a ver com o mascaramento cultural e com o reposicionamento estratégico. Os performers não eram nem mouros nem cristãos, e suas encenações permitiam que eles se fantasiassem e representassem suas próprias versões da oposição nós/eles. Em uma interpretação particularmente engraçada, o personagem do malfadado rei muçulmano transformou-se, surpreendentemente, no personagem do conquistador Cortés. A derrota obrigatória do mouro, na versão que constava do script, mascarava a derrota dos espanhóis fora do script, na performance. Nessa batalha simulada, os conquistados encenavam seu desejo por sua própria reconquista do México, como afirmou Max Harris. O espaço de ambiguidade e de manobra não está, entretanto, na "transcrição escondida" (*hidden transcript*) – termo desenvolvido pelo antropólogo James Scott para marcar uma estratégia criada por grupos subordinados e "que representa uma crítica ao poder, dita pelas costas dos dominantes".[55] As transcrições, normalmente entendidas como cópias ou documentos escritos, transferem o conhecimento arquival no interior de uma economia de interação específica. Essa batalha simulada torna claro que é a natureza incorporada do repertório que confere a esses atores sociais a oportunidade de rearranjar os personagens de maneiras paródicas e subversivas. A paródia acontece diante dos próprios espanhóis, um dos quais ficou tão surpreso por essa exibição inacreditável que escreveu uma carta detalhada para outro frade.[56]

Terceiro, os roteiros, ao condensar tanto a montagem quanto a ação/comportamentos, são estruturas que seguem certas fórmulas e que predispõem para certos resultados, mas deixam margem para inversão, paródia e mudança. O arcabouço é basicamente fixo e, por isso, repetível e transferível. Os roteiros podem conscientemente fazer referências uns aos outros pelo modo como concebem a situação e citam palavras e gestos. Eles podem frequentemente parecer estereotipados, com situações e personagens como que congelados dentro deles. O roteiro da conquista tem sido encenado repetidas vezes – desde a entrada de Cortés em Tenochtitlán até o encontro entre Pizarro e Ataualpa, ou a declaração de posse do Novo México por Oñate.[57] Cada repetição acrescenta algo ao seu poder afetivo e explicativo até o resultado parecer uma conclusão previamente determinada. Cada novo conquistador pode esperar que os nativos caiam a seus pés simplesmente devido à força do roteiro reativado. Contudo, com o tempo e as novas circunstâncias, o paradigma pode se tornar obsoleto e ser substituído por outro. Os roteiros de conquista, no início do século XVI, como observa Jill Lane, foram remodelados como roteiros de conversão por volta do final do século, como esforços para mitigar a violência dos projetos envolvidos.[58] A conquista, mais como termo do que como projeto, estava fora de moda. Assim, como acontece com a noção de *habitus*, formulada por Bourdieu – "um tipo particular de ambiente (p. ex., as condições materiais de existência características de uma condição de classe) produz o *habitus*, sistemas de disposições duráveis e transportáveis" – os roteiros são "disposições duráveis e transportáveis".[59] Em outras palavras, os roteiros são passados adiante e permanecem como paradigmas notavelmente coerentes de atitudes e valores aparentemente imutáveis. Entretanto, eles constantemente se adaptam às condições reinantes. Diferentemente do *habitus*, que pode se referir a estruturas sociais amplas como classe, os roteiros se referem a repertórios mais específicos de imaginações culturais.

Quarto, a transmissão de um roteiro reflete os sistemas multifacetados em funcionamento no próprio roteiro: ao passá-lo adiante, podemos nos inspirar em modelos variados que vêm do arquivo e/ou do repertório – a escrita, a narração oral, a reencenação, a mímica, o gesto, a dança. A multiplicidade de formas de transmissão lembra-nos dos múltiplos sistemas em jogo – um não é redutível ao outro; eles têm diferentes estruturas discursivas e performáticas. Um grito, ou um gesto brechtiano, pode não encontrar uma descrição verbal adequada, pois essas expressões não são redutíveis ou posteriores à língua. O desafio não é "traduzir" uma expressão incorporada em uma expressão linguística ou vice-versa, mas reconhecer os pontos fortes e as limitações de cada sistema.

Quinto, o roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, espectadores ou testemunhas, precisamos "estar lá", como parte do ato de transferência. Portanto, o roteiro impede certo tipo de distanciamento. Mesmo os escritores etnográficos, que se agarram a fantasias de que podem observar as culturas a partir das margens, são parte do roteiro, embora talvez não seja o que eles lutam para descrever.[60]

Sexto, um roteiro não é necessariamente, ou mesmo primordialmente, mimético. Embora o paradigma permita a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente funciona por meio da reativação, e não da duplicação. Os roteiros invocam situações passadas, algumas vezes tão profundamente internalizadas por uma sociedade que ninguém se lembra do que aconteceu antes. O roteiro da "fronteira" nos Estados Unidos, por exemplo, organiza eventos tão diversos quanto as propagandas de cigarros ou a caçada a Osama Bin Laden. Em lugar de ser uma cópia, o roteiro constitui algo que acontece repetidas vezes.

Pensar sobre um roteiro, ao invés de sobre uma narrativa, contudo, não resolve algumas das questões inerentes à representação em qualquer forma. Os problemas éticos de se reproduzir a violência, seja na escrita, seja no comportamento incorporado, perseguem pesquisadores e artistas, leitores e espectadores. Saidiya V. Hartman, em *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-making in Nineteenth-Century America* [Cenas de sujeição: terror, escravidão e a construção de si na América do século XIX] afirma: "Apenas mais obscena do que a brutalidade à solta no pelourinho é a exigência de que esse sofrimento se materialize e se evidencie pela exibição do corpo torturado ou pelas recitações sem fim do medonho e do terrível."[61] Concordo com Hartman que "são dignos de interesse os modos como somos obrigados a participar de tais cenas" (p. 3) – como testemunhas, espectadores ou *voyeurs*; contudo, o roteiro, como postulo no Capítulo 2, coloca o espectador fisicamente dentro da moldura e pode forçar o aparecimento da questão ética: não podemos esquecer de que o significante *não pode ser separado do corpo individual ou coletivo*. Qual o nosso papel "lá"?

Ao refletir sobre os roteiros, bem como sobre as narrativas, expandimos nossa capacidade de analisar com rigor questões como o "ao vivo" e o "que segue um script"; as práticas de citação que caracterizam ambos; como as tradições são constituídas e contestadas; as várias trajetórias e influências que podem aparecer em um, mas não em outro. Os roteiros, como outras formas de transmissão, permitem aos comentadores historicizar práticas específicas. Em resumo, como discuto nos capítulos que se seguem, a noção de roteiro nos permite reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para constituir e transmitir conhecimento. O roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua ética e política.

Na parte seguinte, apresento um exemplo ampliado do que poderia ser uma busca de historização da performance. Embora todos os capítulos deste estudo analisem performances contemporâneas nas Américas, ao longo do livro eu proponho que alguns dos debates com que lido podem, na verdade, ser rastreados até o século XVI. Os roteiros mudam e se adaptam, mas parecem nunca ir embora.

HISTORICIZANDO A PERFORMANCE

> A fim de oferecer um relato verdadeiro e confiável da origem dessas nações indígenas, uma origem tão duvidosa e obscura, precisaríamos da revelação ou da assistência divina para revelar essa origem para nós e ajudar-nos a compreendê-la. Contudo, faltando a revelação, podemos apenas especular e conjeturar sobre esses princípios, baseando-nos na evidência oferecida por esses povos, cujos modos e conduta estranhos e ações inferiores são tão parecidos com os dos hebreus que eu não cometeria um grande erro se afirmasse que este é um fato, considerando seu modo de vida, suas cerimônias, seus ritos e superstições, tão semelhantes e característicos daqueles dos judeus; de nenhuma maneira eles parecem ser diferentes. As Sagradas Escrituras dão testemunho disso e delas podemos retirar provas e razões para confirmar que essa opinião é verdadeira.
>
> *Fray Diego Durán, The History of the Indies of New Spain [História das índias da Nova Espanha]*

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa, mesmo enquanto os colonizadores estavam profundamente empenhados em seu próprio projeto performativo de criar uma "nova" Espanha a partir de uma imagem (idealizada) da "antiga": (1) a rejeição das tradições de performance indígenas como episteme; e (2) a rejeição do "conteúdo" (crença religiosa) como sendo objetos maus ou idolatria. Esses discursos simultaneamente se contradizem e se sustentam um ao outro. O primeiro postula que as performances, como fenômenos efêmeros, não escritos, não podem servir para criar ou transmitir conhecimento. Portanto, todos os traços de povos sem "escrita" desapareceram. Apenas a revelação divina, de acordo com Durán, pode ajudar observadores, como ele próprio, a relatar o passado, ao fazê-lo ajustar-se a relatos preexistentes (como os relatos bíblicos). O segundo discurso admite que a performance, na verdade, transmite conhecimento, mas, como esse conhecimento é idólatra e opaco, a própria performance precisa ser controlada ou eliminada. Eu diria que os remanescentes desses dois discursos continuam a filtrar nosso entendimento das práticas de performance contemporâneas nas Américas, mas minha ênfase será na utilização inicial desses dois discursos no século XVI. Embora eu procure delinear os dois discursos separadamente, da maneira como nos foram legados, eles são, certamente, inseparáveis e funcionam em conjunto.

Parte do projeto colonizador por todas as Américas consistia em desacreditar os modos autóctones de preservar e comunicar o entendimento histórico. Como resultado, a própria existência/presença dessas populações tem sido questionada. Códices, ou livros pintados, astecas e maias foram destruídos como objetos maus e idólatras. Porém, os conquistadores também procuraram destruir os sistemas incorporados de memória, não só eliminando-os, mas também os desacreditando. O *Manuscrito Huarochirí*, escrito em quéchua ao final do século XIX pelo Frei Francisco de Ávila, dá o tom: "Se os ancestrais do povo chamado índios tivessem conhecido a escrita anteriormente, as vidas que eles viveram não teriam desaparecido de nossa vista até agora."[62] Justamente as "vidas que eles viveram" desapareceram, tornando-se "ausência" quando apenas a escrita funciona como evidência arquival, como prova da presença.

Podemos afirmar de modo anacronístico que os estudos da performance articularam-se inicialmente nas Américas como "estudos da ausência", fazendo desaparecer as próprias populações que procuravam explicar. A sentença inicial de Durán em *The History of the Indies of New Spain* (escrita na segunda metade do século XVI) insiste que nós precisaríamos da "revelação ou da assistência divina" para "oferecer um relato verdadeiro e confiável da origem dessas nações indígenas".[63] A partir do século XVI, os pesquisadores têm se queixado da falta de fontes válidas. Embora essas declarações não tenham sido questionadas, os frades do início da colonização deixam claras as suposições/preconceitos em relação ao que consideram como fontes. Durán enfatizava o valor dos textos escritos para seu projeto arquival, lamentando que "alguns frades anteriores tenham queimado livros antigos, que assim se perderam. Além disso, os mais velhos, que poderiam escrever esses livros, não estão mais vivos para contar a história do estabelecimento de uma colônia neste país e seriam eles que eu teria consultado para minha crônica."(p. 20) Esse conhecimento, ele supõe, deve necessariamente ser perdido com a destruição da escrita. Por que outra razão ele não consultaria os herdeiros dessa "memória viva"? Ele não tinha outra escolha, conclui, a não ser confiar em seu próprio discernimento.

Desde antes da Conquista, como observei, a escrita e a performance incorporada têm frequentemente funcionado juntas para organizar as camadas de memórias históricas que constituem a comunidade. A Figura 2 ilustra a produção colaborativa de conhecimento liderada pelo Frei Bernardino de Sahagún, que envolve a recitação, a escrita e o diálogo de um lado para o outro. O frade jesuíta José de Acosta descreveu como os jovens recebiam treinamento sobre as tradições orais:

> Dever-se-ia saber que os mexicanos tinham como peculiaridade o interesse de que os jovens aprendessem de cor os ditados e composições e, para isto, tinham escolas, como colégios ou seminários, onde os mais velhos ensinavam aos jovens estas e muitas outras coisas que, por tradição, eles conservam por inteiro como se tivessem escrita entre eles.[64]

Danças/canções (*areitos* e *cantares*) funcionavam como um modo de contar a história e de comunicar as glórias passadas:

> Os *cantares* se referiam a coisas e eventos memoráveis que aconteceram no tempo passado e presente; e eles eram cantados nos *areitos* e danças públicas e neles também [se] contavam os louvores com que engrandeciam seus reis e as pessoas que mereciam lembrança; por isso tomavam muito cuidado para que o verso e a linguagem fossem muito polidos e elevados.[65]

O poeta indígena do século XVI, Fernando Alvarado Tezozómoc, compôs um poema para ser recitado, descrevendo a memória como sendo baseada tanto na oralidade quanto na escrita (pictogramas):

> Nunca será perdido, nunca esquecido
> o que eles conseguiram fazer,
> o que eles conseguiram registrar em suas pinturas:
> seu renome, sua história, sua memória.
> (...)
> nós sempre teremos isso em alta estima...
> nós, que carregamos seu sangue e sua cor,
> contaremos isso, passaremos adiante.[66]

O ato de contar é tão importante quanto o de escrever; o fazer é tão central quanto o registrar a memória passada por meio de corpos e de práticas mnemônicas. Os caminhos da memória e os registros documentados podem reter o que o outro "esqueceu".

Esses sistemas se sustentam e produzem um ao outro; nenhum deles está fora ou é antitético à lógica do outro.

Nos Andes, escribas locais têm também mantido registros escritos em quéchua e espanhol desde o século XVI. Mesmo assim, as informações históricas e genealógicas foram, e continuam a ser, performatizadas e transmitidas por meio de "trilhas da memória" performatizadas, nos termos usados pelo antropólogo Thomas Abercrombie para se referir às invocações ritualizadas dos nomes dos ancestrais e de lugares sagrados, feita por homens inebriados, quando relembram e recitam os eventos associados a eles. Por meio dessas trilhas, eles têm acesso a histórias ancestrais, boatos e relatos de testemunhas oculares. (Como a porcentagem de pessoas alfabetizadas nos Andes na verdade diminuiu desde o século XVI, a necessidade de reconhecer a transmissão cultural por meio do conhecimento incorporado torna-se ainda mais premente.)[67]

Embora a relação entre o arquivo e o repertório não esteja, por definição, em situação de antagonismo ou de oposição, os documentos escritos têm anunciado repetidamente o desaparecimento das práticas de performance envolvidas na transmissão mnemônica. A escrita tem servido como estratégia para se repudiar e excluir a própria incorporação que afirma descrever. Frei Ávila não estava sozinho ao anunciar prematuramente o fim de práticas e povos que não conseguia nem compreender nem controlar. Novamente, em forma de parênteses, é importante realçar que o repúdio das práticas que estão sendo examinadas não pode se limitar à documentação arquival. Como Barbara Kirshenblatt-Gimblett deixa claro em *Destination Culture*, exposições, aldeias modelo e outras formas de exibição "ao vivo" frequentemente fazem o mesmo: repudiar as culturas que afirmam tornar visíveis.[68]

O que estaria em risco politicamente ao se considerar o conhecimento incorporado e a performance como efêmeros, ou como aquilo que desaparece? De quem são as memórias que "desaparecem" se apenas o conhecimento de arquivo é valorizado e visto como permanente? Deveríamos simplesmente ampliar nossa noção de arquivo para acomodar as práticas mnemônicas e gestuais e o conhecimento especializado transmitido "ao vivo"? Ou ir além das fronteiras do arquivo? Retomo a pergunta de Rebecca Schneider em "Archive Performance Remains" [A performance de arquivo permanece]: "Se considerarmos a performance como um processo de desaparecimento (...) estaríamos nos limitando a um entendimento da performance predeterminado por estarmos culturalmente habituados à lógica do arquivo?" (p. 100). Pelo contrário: como tenho buscado estabelecer aqui, há uma vantagem em se pensar sobre um repertório performatizado por meio de práticas (como dança, teatro, canção, ritual, testemunho, práticas de cura, trilhas da memória, e de muitas outras formas de comportamentos repetíveis) como algo que não pode ser abrigado ou contido no arquivo.

Vou examinar agora o segundo discurso, que admite que a performance gera e transmite conhecimento, mas rejeita esse conhecimento como idólatra ou indecifrável. A acusação contra a natureza efêmera, construída e visual da performance, tem se associado ao discurso sobre a idolatria. Como Bruno Latour adverte em seu ensaio "Towards an Anthropology of the Iconoclastic Gesture" (Por uma Antropologia do gesto iconoclasta),

> grande parte de nossa perspicácia crítica depende de uma distinção clara entre o que é real e o que é construído, o que está lá fora, na natureza das coisas, e o que está lá, na representação que fazemos delas. Algo se perdeu para sempre, contudo, em favor dessa clareza, e pagou-se um preço alto por essa dicotomia entre, por um lado, as questões ontológicas e, por outro, as questões epistemológicas.[69]

Como essa fratura entre o ontológico e o epistemológico (o é/como) se relaciona com o iconoclasmo? Por meio da deslegitimização do construído como fetiche ou ídolo, o iconoclasta ataca-o com o "martelo da verdade", isto é, Deus, que não foi feito ou construído, sendo o único capaz de criar. Como explica um frade do século XVI, Bernardino Sahagún, em seu prólogo ao Livro I do *Códice florentino*, o idólatra cultua a imagem construída, esquecendo-se de que Deus, e não os humanos, é "o Criador". "Infelizes aqueles, os mortos amaldiçoados que adoravam como deuses entalhes em pedra, entalhes em madeira, representações, imagens, coisas feitas de ouro e cobre."[70] As "coisas feitas", representações e imagens, eram todas consideradas falsas, enganadoras, deploráveis, efêmeras e perigosas. O "fato" de que os povos indígenas haviam sido "enganados" custou-lhes a humanidade: "O povo aqui na terra que não conhece Deus não é contado como humano" (p. 55). Ao despedaçar um ídolo, Sahagún cria sua própria representação falsa: a imagem dos povos nativos como "vãos", "sem valor", "cegos", "confusos. (...) Todos os seus atos, suas vidas, eram viscosos, imundos" (p. 59-60). Latour, reconhecendo totalmente o caráter construído do fetiche, defende o caráter construído do próprio fato também: "O iconoclasta (...) acredita, ingenuamente, que os fatos mesmos que ele estava usando para despedaçar o ídolo eram eles próprios produzidos sem a ajuda de qualquer agência humana" (p. 69).

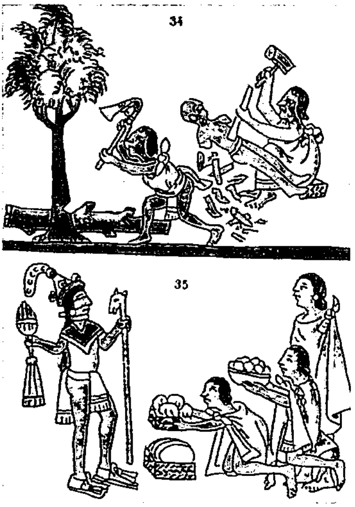
É importante notar que o argumento de Sahagún está centrado em binarismos criados entre o visível e o invisível, entre o conhecimento incorporado e o de arquivo, entre os idólatras que adoram o que pode ser visto e aqueles que sabem que o Deus verdadeiro é aquele "que não é visto".[71] Sahagún pede aos nativos para abandonar a imagem e aceitar "a palavra (...) aqui escrita" (p. 55). A palavra condensa o poder do sagrado e do político, pois é a palavra de Deus, "enviada a vocês pelo Rei da Espanha", bem como pelo Papa, "o Santo Padre, que mora em Roma" (p. 55). Os nativos, ele alega, apenas conhecem seus deuses por meio de suas manifestações físicas (o sol, a lua, a chuva, o fogo, as estrelas, e assim por diante), mas não reconhecem o criador (invisível) por trás dessas manifestações.

Claramente, os méxicas e outros grupos nativos conquistados não endossavam a divisão entre verdadeiro/falso, visível/ invisível. Eles não admitiam nenhuma distinção ontológica entre criação humana e não humana (isto é, ritual/"natureza"). Ao invés disso, para os méxicas a criação humana participava do dinamismo da ordem cósmica. A natureza era ritualizada assim como o ritual era naturalizado. As montanhas e os templos compartilhavam a mesma função cósmica de mediar entre o *cielo de arriba* (o céu de cima) e o *cielo de abajo* (o céu de baixo). Esse conceito tem pouco a ver com as teorias da representação, mimese ou isomorfismo que subscrevem a separação entre o "original" e o que se afasta ligeiramente. As performances – rituais, cerimônias, sacrifícios – não eram "apenas" representações, mas (entre outras coisas) apresentações para os deuses como formas de débito-pagamento. Elas constituíam não só o *é*, mas também o *como se*. Essas performances eram certamente também políticas – elas cimentavam e tornavam visível a ordem social, remapeando o universo conhecido, tendo Tenochtitlán como o *ombligo* ou centro.

A palavra nauatle *ixiptlatl*, em geral traduzida como *imagen*, aponta para o equívoco básico. *Imagen* pertence à mesma família etimológica que *imitar*.[72] Mas *ixiptlatl* não significa imitar, mas seu oposto, o entendimento do "ser espiritual e do ser físico como completamente integrados".[73] *Ixiptlatl* constitui uma categoria muito flexível que inclui deuses, representantes dos deuses, personificadores de deuses, sacerdotes, vítimas sacrificiais vestidas como deuses, mendigos que usam as peles esfoladas de cativos, figuras de madeira e de massa de sementes vegetais.[74] Um dos vários requisitos do *ixiptlatl* era que fosse feito, construído, sendo "temporário, preparado para a ocasião, feito e desfeito durante o desenrolar da ação".[75] Sua qualidade de algo construído tornava possível sua qualidade sagrada, ao invés de prejudicá-la, pois o *fazer* significava aceitação geral da participação. Ao invés de ser um fetiche, em que *facere* (fazer) passa a significar *feitiço* (bruxaria, artificialidade, ídolos), o caráter construído do *ixiptlatl* abre espaço para a comunicação, a presença e a troca. *Delegado*, *representante* ou *enviado* são traduções mais precisas de *ixiptlatl*, pois captam melhor o significado da palavra: "aquilo que possibilita ao deus apresentar aspectos de si mesmo".[76] Em outras palavras, o *ixiptlatl* coincidia mais de perto com a ideia católica de transubstanciação do que com uma imagem ou ídolo. A consagração da hóstia, embora feita pelo homem, *é* o corpo de Cristo, e não uma representação ou metáfora. Embora seja um objeto, os católicos a veem como imbuída da essência divina, realizando a integração da substância espiritual e física. Não é preciso dizer que a profunda ansiedade dos católicos para garantir a ortodoxia no entendimento da relação espiritual/físico em sua própria prática (especialmente na era do Concílio de Trento) contribuiu para sua rejeição do *ixiptlatl* méxica como "objetos maus" (ídolos).

A natureza temporária do *ixiptlatl* não deveria, como os espanhóis iriam sugerir, conotar a natureza efêmera e passível de desaparecimento dos fenômenos. O constante processo de fazer e desfazer indica o papel ativo dos seres humanos na promoção da qualidade regenerativa do universo, da vida, da performance – todos em estado constante de "renovação". De modo inverso, podemos notar brevemente que a dependência obsessiva da participação ritual também sugere que os méxicas e outros grupos estavam presos na armadilha de um sistema sociopolítico definido e mantido por meio da crise induzida ritualmente, seja a repetição do fim do mundo a cada 52 anos na cerimônia do Fogo Novo, seja em relação a outros cataclismos naturais como a seca ou terremotos. Esse fazer/desfazer reflete o desafio e o terror associados ao desaparecimento: os primeiros quatro sóis haviam todos tido um fim catastrófico. A confiança extrema na performance constituía as tentativas, por parte dos méxicas, de evitar o fim, ao coreografar constantemente as várias aparições, correspondências e intervenções (divinas e humanas) que mantinham o universo em movimento.

É interessante notar que Sahagún entrevistou os "anciãos mais importantes" das aldeias durante anos; também trabalhou com especialistas "em todas as coisas que diziam respeito à corte, ao exército, ao governo e mesmo à idolatria".[77] Imagina-se que ele teria entendido as múltiplas funções e significados do *ixiptlatl* como algo mais complexo do que a noção bíblica do ídolo. Mas isso não aconteceu. São estas imagens que ele incluiu para apoiar seu argumento sobre as práticas idólatras dos povos indígenas.



3. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, ed. e trad. Arthur J. O. Anderson e Charles E. Dibble, Santa Fe, NM, School of American Research/University of Utah, 1982, v. 1.

Se as performances méxicas eram eficientes para manter a ordem cósmica ou se, ao invés disso, constituíam um sintoma de desordem profunda continua uma questão a se debater.[78] Mas não havia nenhuma dúvida nas mentes dos evangelistas da época de que as práticas de performance transmitiam com eficácia as memórias coletivas, os valores e sistemas de crença.

Sahagún reconhecia claramente que as crenças eram transmitidas por meio da performance, embora admitisse que não entendia o conteúdo. O Diabo, "nosso inimigo, plantou, nesta terra, uma floresta ou um mato trançado cheio de espinheiros densos, de onde pode praticar seus trabalhos e onde pode se esconder para não ser descoberto". Inimigo da transparência, o Diabo se aproveita de músicas, danças e outras práticas dos povos indígenas usando-os como "esconderijos para praticar seus trabalhos (...) Os tais cantos contêm tanta malícia que dizem qualquer coisa e proclamam aquilo que ele ordena. Mas apenas aqueles a quem ele se dirige as compreendem."[79] A pretensão do colonizador ao acesso encontra a opacidade diabólica da performance: "E [esses cantos] são cantados para ele sem que se entenda sobre o que eles são, com exceção daqueles que são nativos e versados nesta língua (...) sem serem entendidos por outros" (p. 58). A performance compartilhada e as práticas linguísticas constituíam a própria comunidade. Outros não poderiam decifrar os códigos. A conquista espiritual, esses frades temiam, era, no máximo, uma tentativa. O Diabo espera o "retorno para o domínio que ele mantém. (...) E para esse momento é bom que tenhamos armas à mão para podermos enfrentá-lo. E, para esse fim, servirá não apenas o que está escrito neste terceiro Livro, mas também no primeiro, segundo, quarto e quinto Livros" (p. 59).

A escrita servia como uma arma reconhecida no arsenal colonial. Sahagún afirmava que precisava registrar todas as práticas indígenas a fim de melhor erradicá-las: "É indispensável saber como eles as praticavam no tempo de sua idolatria, pois, por meio de [nossa] falta de conhecimento disso, eles praticam coisas idólatras em nossa presença sem que nós as compreendamos." (Livro I, p. 45). A "preservação" servia como um chamado para o apagamento. A abordagem etnográfica do assunto oferecia uma estratégia segura para se lidar com materiais perigosos. Ela abria espaço, simultaneamente, para a documentação e o desaparecimento; os relatos preservavam hábitos "diabólicos" como sendo sempre estranhos e inassimiláveis, transmitindo uma aversão profunda pelos comportamentos descritos.[80] O distanciamento estudado, erudito, funcionava como repúdio. Contudo, mesmo depois de 50 anos de compilação do vasto material sobre as práticas méxicas, Sahagún suspeitava que elas não haviam desaparecido totalmente.

Esses escritos do início da colonização são todos sobre o apagamento, seja afirmando que as práticas antigas haviam desaparecido, seja buscando efetuar o desaparecimento que invocavam. Ironicamente, eles revelam uma profunda admiração pelos povos e culturas que visavam destruir: Sahagún se refere mais de uma vez ao "grau de perfeição deste povo mexicano". E, o que é ainda mais irônico, esses escritos se tornaram recursos de arquivo, de valor inestimável, sobre práticas antigas. Durante a vida de Sahagún, de fato, o Santo Ofício da Inquisição concluiu que, ao invés de servir como "armas" contra a idolatria, os livros preservaram e transmitiram o que eles pretendiam erradicar. A proibição era completa: "(...) com grande cuidado e diligência, tomem-se medidas para se apreender esses livros sem deixar originais ou cópias deles. (...) Fique avisado que não se pode permitir que ninguém, por qualquer razão, em qualquer língua, escreva sobre as superstições e o modo de vida que esses índios tiveram" (Livro I, p. 36-37). Sahagún morreu sem saber que uma cópia de seu trabalho havia sobrevivido.

Apesar de todas as ambivalências e proibições, esses escritores do século XVI, a contragosto, observaram algo repetidas vezes: essas práticas não estavam desaparecendo. Elas continuavam a comunicar sentidos que seus observadores nervosos não entendiam. Em 1539, um edito do governo lançou um ataque à observância indígena do sagrado, rebaixando-a a uma distração secular. Ele ordenava "que os índios não tivessem *fiestas* (...) em que há *areitos*" e proibiram as igrejas de atrair as populações nativas "por meios profanos que incluem *areitos*, dançarinos, *palos voladores*, que parecem coisas de teatro ou de espetáculo, porque esses espetáculos distraem seus corações da concentração, da quietude e da devoção que se deve ter pela prática divina".[81] As *fiestas*, bailes e *palos voladores*, componentes integrais do sagrado, recebiam agora ordem de se afastar em favor dos comportamentos calmos dos espanhóis, associados com a "prática divina". Em 1544, um edito lamentava

> a vergonha de que, em frente do Santo Sacramento, havia homens com máscaras e vestindo roupas de mulheres, dançando e pulando, balançando de modo indecente e lascivo. (...) E, além disso, há outra objeção maior, que é o costume que estes nativos [*naturales*] tinham,

> em sua antiguidade, de tornar solenes suas festas a seus deuses com danças, música, regozijo. Eles acreditam e aceitam como doutrina e lei que nesta tolice reside a santificação das *fiestas*. (p. 241-242)

Um edito de 1555 chama atenção para a natureza continuada dessas práticas: "Muito inclinados são os índios destas partes para danças e *areitos* e outras formas de regozijo que, desde seu paganismo, eles tinham o hábito de praticar." Proíbe também o seguinte: qualquer "uso de insígnias ou máscaras antigas, que podem causar qualquer suspeita, ou cantar as canções de seus rituais e histórias antigas" (p. 245). Vou saltar para o ano de 1651: "Que nas *fiestas* de Páscoa não sejam permitidas comédias profanas, nem coisas indecentes misturadas." Mas as proibições haviam se ampliado; agora os editos tinham como alvo não apenas os povos nativos, mas também os religiosos: "Os membros do clero não devem se vestir como mulheres" (p. 252). As práticas, esses editos sugerem, estavam de fato se expandindo, popularizando-se entre povos não indígenas. Em 1670 os editos incluem "não apenas os índios, mas os espanhóis e o clero" (p. 253). Em 1702, a batalha contra a performance idólatra continuava com novas proibições: "Que não haja danças ou outras cerimônias que façam alusão ou referência às superstições do paganismo antigo" (p. 257). E os editos se sucedem: 1768, 1769, 1770, 1777, 1780, 1792, 1796, 1808, 1813.

Os poderes civis e eclesiásticos tentaram substituir as práticas "opacas" e "idólatras" dos povos indígenas por outros comportamentos mais "apropriados": as demonstrações de obediência e submissão. Isso envolvia claramente a transformação da relação entre espaço, tempo e prática cultural. A Igreja buscou impor-se como o único lugar do sagrado e organizou a vida religiosa e secular espacial e temporalmente. Ordenou-se que todos os povos indígenas vivessem na cidade com "uma boa igreja, apenas uma, à qual todos poderão ir".[82] A ladainha de proibições procurou impor novas (e segregadas) práticas espaciais e tornar visível a nova hierarquia social: "Os índios não devem viver longe, nas florestas (...) sob pena de açoitamento ou prisão"; "Os caciques não devem fazer reuniões, nem circular à noite, depois que se tocam os sinos pelas almas no purgatório"; "Todos devem dobrar os joelhos diante do sacramento"; "Nenhuma pessoa batizada possuirá ídolos, sacrificará animais, tirará sangue ao furar as orelhas ou narizes, nem praticará nenhum rito, nem queimará incenso ou jejuará em adoração a seus falsos ídolos"; "Não serão organizados bailes a não ser durante o dia"; "Todos os arcos e flechas deverão ser queimados"; "As cidades deverão ser à maneira espanhola, ter hospedarias, uma para os espanhóis e outra para os índios"; "Nenhum negro, escravo ou mestiço entrará nas aldeias sem estar acompanhado de seu senhor, e então não ficará mais do que um dia e uma noite."

Esses editos buscavam limitar a capacidade dos povos indígenas de movimento, independência econômica, autoexpressão, construção da comunidade, e tentavam simplificar a vigilância a fim de controlar os comportamentos visíveis. As mudanças no padrão buscavam interromper o que Maurice Halbwach denominou "o arcabouço social da memória".[83] Está sob ataque, certamente, o entendimento, conforme afirma Roach, de que "os movimentos expressivos [funcionam] como reservas mnemônicas que incluem movimentos padronizados feitos e lembrados pelo corpo".[84] Qualquer coisa que lembrasse comportamentos passados deveria ser evitada, bem como qualquer coisa que complicasse a caracterização visível e o controle. As categorias raciais minuciosamente definidas, lançadas no século XVI por meio da Inquisição – com sua categorização de mestiços, mulatos, mouriscos, cafuzos, entre outras –, participaram no movimento de técnicas de controle visual.[85] Os muitos editos contra todos os tipos de práticas de performance, desde músicas dançadas ou *areitos*, até reuniões "secretas", transmitiam o reconhecimento de que eles funcionavam tanto como uma episteme quanto como uma prática mnemônica.

A performance das proibições parece tão ubíqua e contínua quanto as próprias práticas banidas. Nenhuma delas desapareceu.

A PERFORMANCE MULTICODIFICADA

> Ao redor das colinas há três ou quatro lugares onde [os índios] costumavam fazer sacrifícios muito solenes e eles iam a esses lugares vindos de terras distantes. Uma delas está aqui no México, onde há uma colina chamada Tepéacac e os espanhóis a chamam de Tepeaquilla e agora é chamada de Nossa Senhora de Guadalupe; nesse lugar eles tinham um templo dedicado à mãe dos deuses, a quem chamavam Tonantzin, que significa nossa Mãe; lá eles faziam muitos sacrifícios em honra desta deusa e iam até ela de terras que estavam a mais de vinte léguas, de todas as regiões do México, e traziam muitas oferendas; homens e mulheres, rapazes e moças iam a essas festividades; havia um grande ajuntamento de pessoas nesses dias e todos diziam querer ir à festa de Tonantzin; e agora que a igreja de Nossa Senhora de Guadalupe foi construída lá, eles também a chamam de Tonantzin (...) isto é algo que deveria ser corrigido (...) isso parece ser uma invenção satânica para diminuir a idolatria sob a ambiguidade deste nome Tonantzin e eles vêm agora de longe visitar Tonantzin, de tão longe quanto antes, uma devoção que é também suspeita porque por todo lado há muitas igrejas de Nossa Senhora e eles não vão a elas.
>
> Bernardino de Sahagún,
> *Historia general de las cosas de Nueva España*

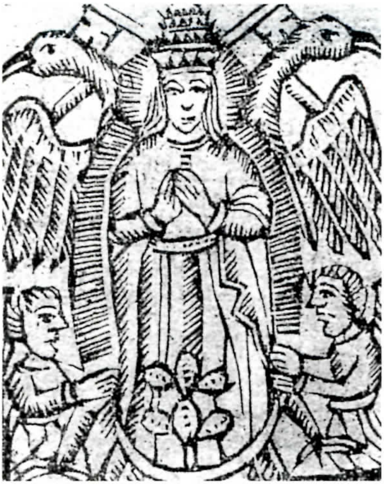
As performances indígenas, paradoxalmente, parecem ser transferidas e reproduzidas no interior do próprio sistema simbólico concebido para eliminá-las: o catolicismo romano. A religião mostrou ser um canal vital do comportamento social (e também religioso). As transferências ocorreram não apenas nas tensões incômodas entre os sistemas religiosos, mas também dentro deles. Não demorou muito para que os mesmos frades que haviam se gabado de uma vitória espiritual antecipada sobre os conquistados suspeitassem que esses novos convertidos estavam de fato cultuando seus deuses antigos em nova forma.[86] "As oferendas para os ídolos", Sahagún observou, "são praticadas clandestinamente, sob o pretexto das festividades que a Igreja celebra para reverenciar a Deus".[87] Ao invés de substituir as formas de culto anteriores à Conquista, os novos rituais permitiram sua continuidade; o "subterfúgio" satânico admitiu que aqueles que se ajoelhavam perante Guadalupe dirigissem sua atenção para Tonantzin.

Os frades se irritavam com qualquer mistura e sobreposição de sistemas de crença, ameaçando suspender o ensino cristão "até que as cerimônias pagãs e os cultos falsos de suas divindades impostoras sejam extintos, apagados".[88] A natureza ambígua (porque multivocal) da prática religiosa levou os frades a suspeitar da veracidade da piedade dos nativos. Insistindo na ortodoxia restrita, eles temiam qualquer coisa na prática indígena que, de alguma forma, se parecesse ou se sobrepusesse à sua própria. Durán, no *Livro de deuses e ritos*, faz algumas comparações inquietantes entre a prática naua de sacrifício humano e a comunhão cristã, observando "a maneira astuta como esse rito diabólico imita o de nossa Santa Igreja" (p. 95). Ele conclui que ou os povos nativos já conheciam o cristianismo (e eram infiéis, e não pagãos), ou "nosso adversário maldito forçou os índios a imitar as cerimônias da religião cristã católica em seu próprio benefício" (p. 95). Os povos nativos começaram a ser vistos como performers perpétuos, ocupados em "simulação idólatra"; "portam-se como macacos, olhando tudo, de modo a imitar qualquer coisa que veem as pessoas fazer".[89] O uso do termo simulação transmite o profundo desconforto vivenciado pelo observador colonial quando se depara com a performance nativa. As suspeitas relacionadas à ortodoxia religiosa eram expressas também como uma ambivalência em relação à mimese. Por um lado, os europeus, a partir de Colombo, haviam elogiado a capacidade de imitação dos povos nativos e usavam isso para argumentar que se poderia ensiná-los a ser cristãos e receber os sacramentos. Por outro lado, o arremedo era impróprio e bestial, "como macacos". Como poderiam os frades dizer se seus convertidos eram sinceros quando eles dobravam o joelho diante do altar? A performance de piedade confirmava a devoção cristã?

As práticas religiosas dos vários grupos de colonizadores – puritanismo e catolicismo – afetavam as maneiras como as práticas nativas sobreviviam. Mesmo os católicos como Durán igualavam os "índios" aos judeus por causa do que ele via como semelhanças entre seus ritos e cerimônias religiosas; o catolicismo, com sua ênfase em imagens, autos sacramentais e cerimônias espetaculares, era considerado, pelos protestantes, como beirando à idolatria. Comentadores posteriores, como o etnólogo do século XIX, Charles de Brosse, afirmavam que o fato de os católicos contarem com imagens na verdade oferecia o ambiente para que sistemas de crença nativos continuassem a florescer. W. J. T. Mitchell, em *Iconology* [Iconologia], cita a visão de Willem Bosman de que as "cerimônias ridículas" do catolicismo ligavam os católicos aos infiéis.[90] E fica claro que os esforços iniciais dos evangelistas para converter os povos nativos por meio do uso do teatro religioso permitiram não apenas a criação de um novo gênero ("teatro missionário"), mas também a transmissão das línguas nativas, técnicas de encenação e práticas de oposição.

As performances e imagens da era pré-Conquista continuaram a ser transmitidas por meio de múltiplas formas sincréticas e transculturadas como música, dança, uso da cor, peregrinações, marcação ritualizada de lugares (como as pequenas estruturas conhecidas como santopan, isto é, lugar do santo), que mais tarde vieram a ser conhecidas como altares, mas que datavam dos tempos anteriores à Conquista.[91] Embora a prática incorporada performatizada possa ser limitada em seu alcance porque o significado não pode ser separado do significante, a relação entre significado e significante não é diretamente biunívoca. O joelho dobrado pode ser um sinal de devoção ao santo católico mesmo quando manifesta reverência continuada a uma divindade méxica. O ato de transferência, nesse caso, funciona através da duplicação, replicação e proliferação, ao invés de através de sub-rogação, termo desenvolvido por Joseph Roach para se pensar sobre os modos como ocorre a transmissão por meio do esquecimento e do apagamento: "Nos espaços vazios criados pela perda por meio da morte ou outras formas de desaparecimento (...) os sobreviventes buscam colocar alternativas satisfatórias."[92] Roach dá um exemplo de sub-rogação: o Rei está morto, vida longa ao Rei. O modelo de sub-rogação esquece o que veio antes, como nos lembra Roach, ao enfatizar a estabilidade aparentemente ininterrupta em lugar do que poderia ser lido como ruptura, o reconhecível em lugar das particularidades de muitos.

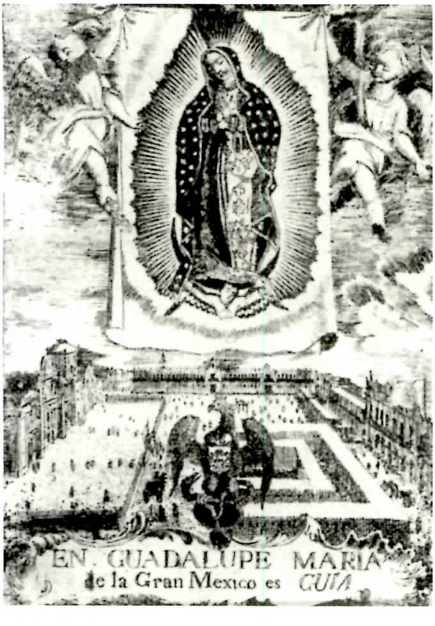
A contribuição de Roach para nosso pensamento sobre a performance como forma de sub-rogação tem sido extremamente produtiva, mas é igualmente urgente notar os casos em que se rejeita a sub-rogação como modelo para a continuidade cultural porque, como observa Roach, ela abre espaço para a falência de vínculos históricos vitais e de gestos políticos. Os frades podem bem ter desejado que os novos comportamentos sociais que estavam impondo à população nativa funcionassem como uma forma de sub-rogação. Os recém-convertidos, contudo, podem ter abraçado, também prontamente, esses comportamentos ambíguos como um modo de rejeitar a sub-rogação e de poder continuar suas práticas culturais e religiosas de uma forma menos reconhecível. A mudança e duplicação da performance, nesse caso, preservavam as antecedentes, ao invés de apagá-las. As proliferações do significado – os muitos santos e rituais – contam histórias de continuidades instáveis e até mesmo de conexões reimaginadas em face de rupturas históricas. A "invenção satânica" a que Sahagún faz alusão na citação que abre esta seção do livro permite não apenas que uma divindade seja cultuada sob a aparência externa de outra, mas também que, ao mesmo tempo, seja cultuada como outra – uma forma de multiplicação e simultaneidade, ao invés de sub-rogação e ausência.



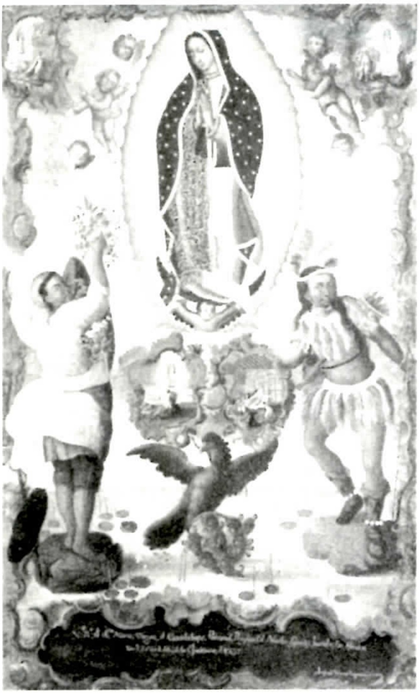
4. Virgem de Guadalupe, ilustração da capa de *Imagen de la Virgen María*, de Miguel Sánchez, México, 1648. Domínio público.

O culto à Virgem de Guadalupe, que tem se disseminado amplamente desde a metade do século XVI até o presente, nos proporciona um exemplo. Cortés marchou em direção a Tenochtitlán carregando o estandarte da Virgem de Guadalupe de Extremadura. Em 1531, diz-se que a Virgem de Guadalupe apareceu a Juan Diego, um méxica recentemente convertido ao cristianismo, em Tepeyac, no local dedicado à deusa mesoamericana Tonantzin. Os frades do início da Conquista, como observei, preocupavam-se com o fato de que Tonantzin havia desaparecido para depois reaparecer no culto da Virgem de Guadalupe. Havia a deusa pré-Conquista sido sub-rogada com sucesso pela Virgem, ou viveria ela de fato na divindade cristã? Será que a ininterrupta peregrinação a seu santuário sinalizaria uma aliança à antiga divindade ou à nova? Como foi que ela passou de Virgem dos conquistadores à "Virgem negra" dos conquistados, de padroeira da identidade "mexicana" que começava a se desenvolver (1737) à padroeira de toda a América Latina (1910) e das Filipinas, e até a Imperatriz das Américas (1945)?[93]

As imagens nas Figuras 4, 5 e 6 ilustram as lutas para identificar a Virgem com setores específicos da população, enfatizando sua "mexicanidade" por meio da acentuação de sua proximidade com a terra mexicana (a planta maguey, a agave americana), com panoramas de cidades (a Virgem como a padroeira da Cidade do México) e com povos (os indígenas). Se observarmos atentamente a Figura 6, notamos que há quatro outras aparências externas da Virgem nessa única tela: nos cantos superiores esquerdo e direito, bem como em cada ponta das asas da águia. A prática representativa de multiplicar as imagens da Virgem reflete a multiplicação das próprias aparições. Há inumeráveis transformações da Virgem em múltiplas figuras regionalmente específicas.[94] Cada área colonizada pelos espanhóis tem um panteão de Virgens – além das numerosas versões e aparecimentos registrados da própria Virgem de Guadalupe, que é padroeira de grupos etnicamente diversos por todas as Américas. Esta estratégia de duplicar e continuar o mesmo, de se movimentar e permanecer, de se multiplicar diante de políticas sociais e religiosas constritivas, conta uma história muito específica de opressão, migrações e reinvenção que poderia se perder se o modelo de substituição, perda e redução fosse usado para explicar as "continuidades".


EN. GUADALUPE MARIA
de la Gran Mexico es GUIA

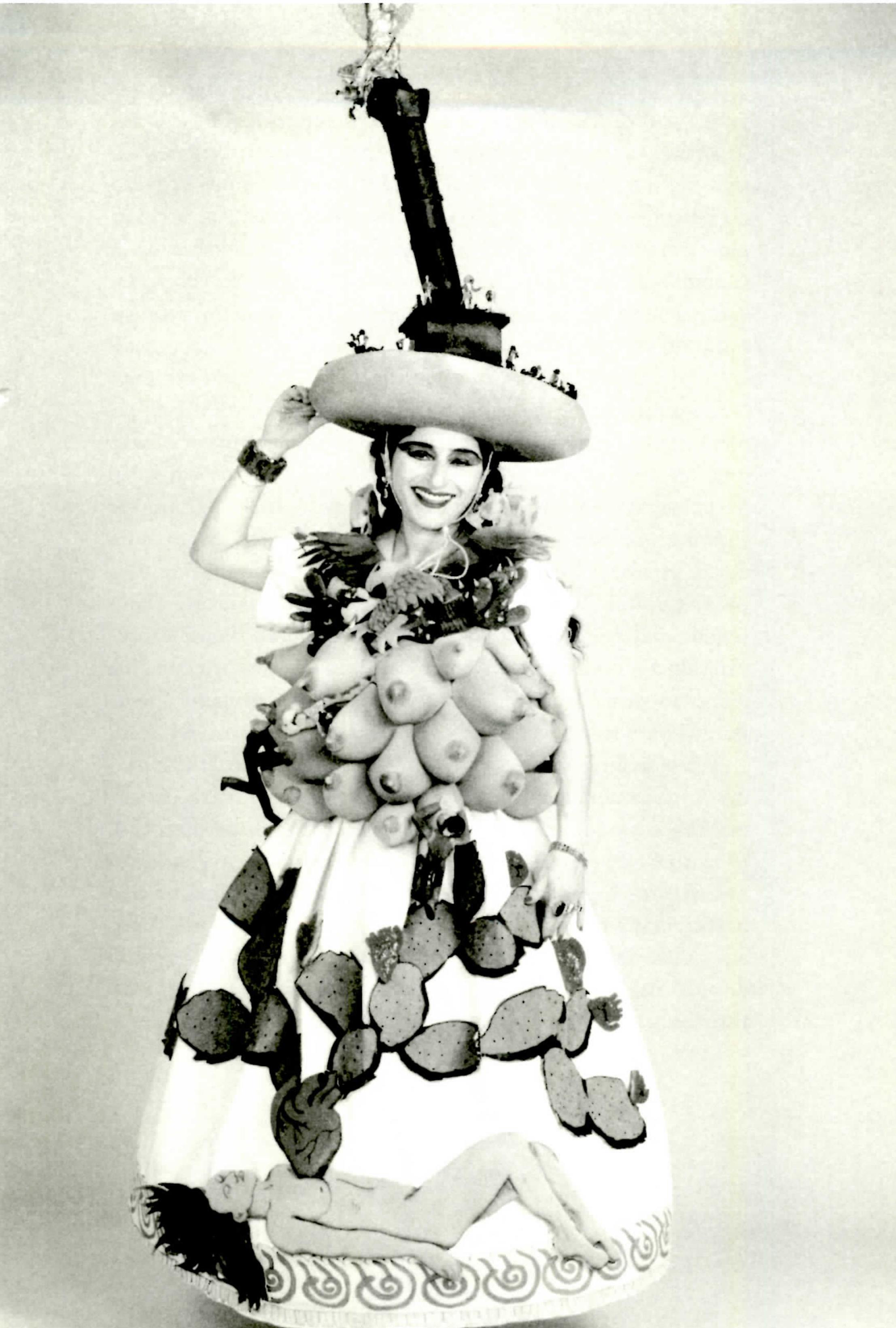
5. Mena, *Imagen de la Virgen de Guadalupe con las armas mexicanas y vista de la Plaza Mayor de México*. Coleção Biblioteca Nacional, Madri.



6. José de Ribera y Argomanis, *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Ciudad de México*, 1778. Coleção Museu da Basílica de Guadalupe, Cidade do México.

A performance incorporada torna visível, assim, todo um espectro de atitudes e valores. O fato de essas práticas serem caracterizadas por muitos códigos faz com que se transmitam tantas camadas de sentido quanto for o número de espectadores, participantes e testemunhas. Algumas vezes as performances revelam a convergência da prática religiosa (por exemplo, o costume de enfeitar os santos com intricados trabalhos de penas e flores nos caminhos por onde passa a procissão de Corpus Christi). Algumas vezes a performance de submissão (ajoelhar-se durante a missa ou participar de um ritual da maneira "apropriada") esconde lealdades múltiplas (consideradas irreconciliáveis pelos frades) ou profunda privação de direitos. Às vezes, os nativos performatizavam sua idolatria para um público de frades suspeitosos, que exigiam que os novatos entregassem seus "ídolos" e confessassem, sob pena de tortura, a continuidade dos ritos pré-hispânicos "como eles eram usados e acostumados a fazer no tempo de seu passado infiel".[95] Como aqueles que protestavam na época apontavam, essa exigência levou os povos nativos à tarefa ridícula de "vasculhar as ruínas de Coba, a mais de vinte e cinco léguas de distância, à procura de ídolos" para produzir evidências fictícias.[96] Outras vezes, a transferência de performance excedia a duração da memória de seu significado, pois as populações se viam repetindo fielmente comportamentos que não mais compreendiam. Em outras vezes, ainda, a qualidade de faz de conta, tão comumente atribuída à performance, oferece oportunidades para a paródia aberta; por exemplo, uma representação em que o ator que "fazia o papel de Jesus Cristo saiu do teatro nu em público, com grande indecência e escândalo".[97] Muitas performances contemporâneas levam adiante essas tradições representativas, pois continuam a formar uma corrente viva de memória e contestação. As peregrinações mantêm certos tipos de crença transculturada, combinando elementos de vários sistemas de crenças. A performance política, por exemplo, pode se inspirar em enredos anteriores à conquista para elucidar condições contemporâneas para as populações indígenas. Os artistas performáticos tomam o repertório como base para acrescentar profundidade histórica a suas reivindicações políticas e estéticas. Coatlicue, mãe de Huitzilopochtli, a principal divindade naua e deus da guerra, reaparece em *Heavy Nopal*, de Astrid Hadad, para denunciar a poluição, as relações desiguais entre norte e sul, as relações de opressão de gênero e sexo e qualquer coisa mais que ocorra a Astrid Hadad enquanto ela canta, dança e profere seus comentários no palco.

7. Astrid Hadad como Coatlicue, em *Heavy Nopal*. Cedida por Astrid Hadad, 1999.



Este estudo investiga algumas das questões levantadas aqui, focalizando as performances dos séculos XX e XXI nas Américas: como a performance participa de atos de transferência, transmitindo memórias e a identidade social? Como o roteiro do descobrimento continua a assombrar as Américas, criando uma armadilha até mesmo para aqueles que buscam desarmá-la (Capítulo 2)? E, se a memória cultural é uma prática incorporada, como gênero e raça a afetam (Capítulo 3)? Como um arquivo radicalmente diferente faz surgir um novo senso de identidade cultural (Capítulo 4)? Como certos roteiros estimulam uma "identificação falsa" que acaba usada politicamente (Capítulo 5)? Como o arquivo e o repertório se combinam para fazer uma reivindicação política (Capítulo 6)? Como a performance participa da transmissão da memória traumática (Capítulo 7)? Como a performance pode nos ajudar a abordar, ao invés de negar, estruturas de indecifrabilidade intercultural (Capítulo 8)? O Capítulo 9 investiga meu próprio posicionamento como testemunha dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001. O capítulo final advoga um remapeamento de nossos conceitos atuais sobre as Américas e a utilização da performance incorporada para rastrear trajetórias e formas de interconectividade.

Parto de meu próprio repertório para uma parte do material deste livro: minha participação em eventos políticos, performances, o ataque ao World Trade Center. Como agente social, procuro estar atenta a meu próprio compromisso e envolvimento nos roteiros que descrevo. Algumas das transferências de que participei diretamente aconteceram em encenações e encontros ao vivo: durante os encontros do Instituto Hemisférico, em sala de aula, nas atividades que compartilho com colegas e amigos. Este livro, contudo, é destinado ao arquivo.

2

ROTEIROS DO DESCOBRIMENTO

Reflexões sobre a performance e a etnografia

No dia 11 de setembro de 1995, um pequeno jornal da Nova Inglaterra apresentou um artigo informando a seus leitores que uma "expedição diz ter encontrado uma nova tribo na floresta tropical da Amazônia". O líder da expedição, Marcelo Santos, especialista da Funai, relata ter encontrado "duas cabanas" na Amazônia, "cercadas por roças de milho, banana, mandioca e inhame. Fizemos barulho para nos anunciar e, depois de um período de espera, os índios se aproximaram." Havia dois deles. "Os índios – um homem e uma mulher – usavam cocares e enfeites feitos de pedaços de plástico, aparentemente tirados de acampamentos de mineração ou de extração de madeira. Eles carregavam arcos e flechas", disse Santos. Por duas horas, os dois grupos se maravilharam um com o outro. "O índio ficou fascinado com meu relógio", disse Santos. Ele deu ao homem o relógio e duas facas. Santos jurou que iria retornar à área, levando um "especialista em línguas ou um índio com um dialeto semelhante para estabelecer uma comunicação verbal". Embora haja mais de 500 grupos indígenas no Brasil, de acordo com Santos, incluindo alguns que poderiam ainda não ter sido "descobertos", um advogado representando os proprietários de terra afirma que a história é um embuste, encenado para justificar reivindicações indígenas pela terra.[1]

Este é apenas um em uma longa lista de roteiros de descobrimento de homens e mulheres "selvagens" no Novo Mundo. Seu caráter banal esconde sua instrumentalidade e transitividade: o roteiro transporta "nós" (como líderes de expedição ou leitores de jornais) daqui para um "lá" exótico; transfere o "não nosso" para o "nosso"; traduz os sistemas de comunicação do Outro para um sistema que afirmamos compreender; transforma encenações passadas (roteiros de descobrimento mais antigos) em resultados futuros (geralmente a perda de terras nativas). Ao fazer isso, o roteiro simultaneamente constrói o objeto selvagem e o sujeito que vê – produzindo um "nós" e um "nosso" enquanto produz um "eles". Ele normaliza o conceito extraordinário de que o descobrimento ainda é possível, que os povos "não descobertos" ainda existem, sem questionar o óbvio: *não descobertos por quem*? Esses povos, objetos merecedores de notícias, vão quase certamente perder sua terra e modo de vida ao se emaranharem nos sistemas políticos e legais do Brasil. O roteiro ativa o novo ao conjurar o antigo – as muitas outras versões do roteiro do descobrimento que conferem a ele poder afetivo e explanatório. A construção dessa maravilha de Alteridade não descoberta não é perturbada pelo sentimento de "oh-não-de novo" de tudo isso. O que mais há para dizer a respeito da atrocidade da Conquista? O próprio roteiro que nos entorpece com sua familiaridade oclui o resultado atroz. Como um sistema paradigmático de visibilidade, o roteiro também assegura invisibilidade. Ainda há mais razão para nos perguntarmos, então, por que esse roteiro continua a ser reencenado e por que ele ainda exerce tanto poder. Como esse roteiro funciona como um ato de transferência que literalmente transporta os "eles" nativos para dentro de nosso campo de visão, para nosso sistema econômico e legal de operações? Como ele transfere o aparentemente passado (primitivo, pré) para dentro do presente como *novo*? Ou, de modo inverso, como ele faz com que participantes e leitores de jornais se sintam transferidos para trás no tempo e no espaço? A modernidade, como Paul Connerton observa, "nega crédito ao pensamento de que a vida de um indivíduo ou comunidade pode, ou deveria, derivar seu valor de atos de revocação conscientemente performatizados", tais como as "celebrações da recorrência".[2] Roteiros como este têm se tornado tão normalizados que transmitem valores e fantasias sem chamar atenção para si mesmo como uma performance "consciente".

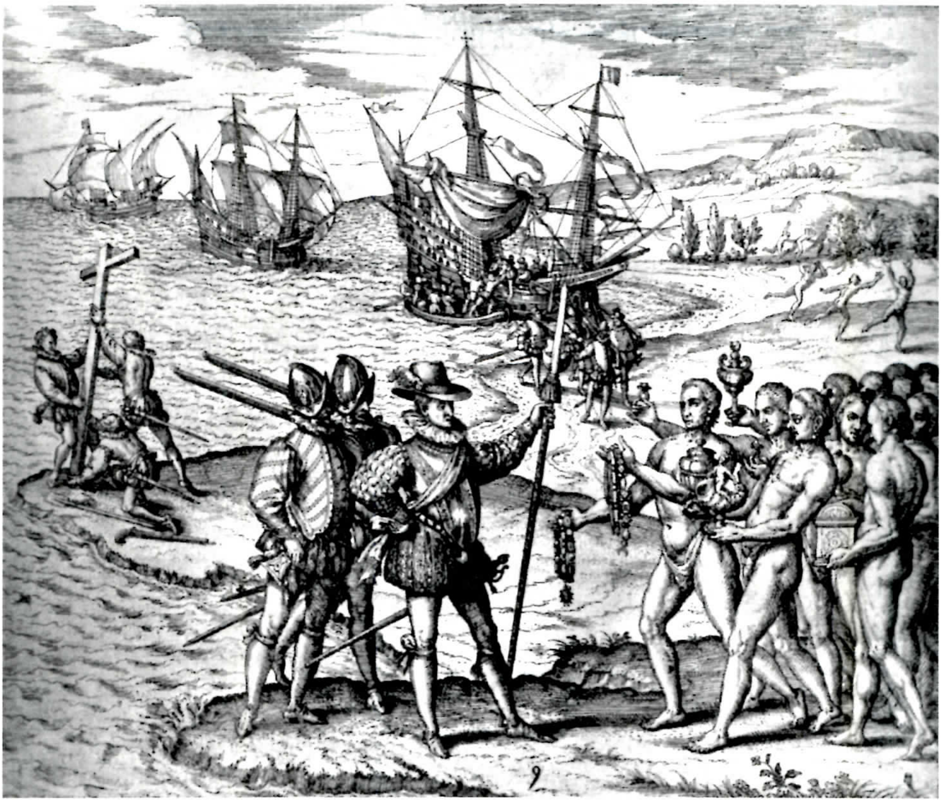
Este capítulo explora o roteiro como um ato de transferência, como um paradigma sem novidade, portátil, repetível e frequentemente banal, pois exclui a complexidade, reduz o conflito a seus elementos comuns e estimula fantasias de participação. A falta de complexidade não precisa sugerir que o roteiro não pode provocar uma reação afetiva ou invocar múltiplos medos e fantasias entranhados. O simples número de versões do roteiro do descobrimento atesta o transbordamento de sentidos, níveis e perspectivas possíveis. Mas o arcabouço básico inclui elementos particulares que os espectadores reconhecem apesar das variações. Assim como Propp afirma que há um número limitado de narrativas com inumeráveis variações, os roteiros também exaurem as possibilidades múltiplas de uma sequência básica.[3]

Embora muito se tenha escrito sobre narrativas como estruturas de comunicação, há também uma vantagem em se refletir sobre os roteiros que não são redutíveis à narrativa porque eles exigem a incorporação. Os roteiros, como as narrativas, pegam o corpo e o colocam dentro de uma moldura. Contudo, no roteiro o corpo tem espaço de manobra, pois não está dentro do script. Como afirmei no Capítulo 1, os roteiros geram uma distância crítica importante entre o ator social e o personagem. Quer seja uma questão de representação mimética (um ator assumindo um papel) ou de performatividade, de atores sociais assumindo padrões regulados de comportamento adequado, o roteiro nos permite manter em vista mais plenamente tanto o ator social quanto o papel, simultaneamente, e assim reconhecer os ajustes incômodos e as áreas de tensão. Depois de examinar o roteiro do descobrimento original, exploro o que podem ser esses espaços de distância crítica e de manobrabilidade no repertório – a performance de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, *Two Undiscovered Amerindians Visit* [A visita de dois ameríndios não descobertos] – e o arquivo – o vídeo da mesma performance.

FICÇÕES DE ORIGEM

Na primeira carta de sua primeira viagem (1493), Colombo descreve como "encontrou povos inumeráveis e um enorme número de ilhas, das quais tomei posse em nome de Vossa Majestade por proclamação real e desenrolando a bandeira real, sem nenhuma contradição".[4] Em 1552, quase 60 anos mais tarde, Bartolomé de las Casas remontou essa cena em seu resumo do diário de Colombo. Esse relato é especialmente importante porque tanto o original quanto a cópia desapareceram do arquivo. Isso talvez seja o primeiro sinal de que o roteiro de fundação do descobrimento, como sua documentação inicial, não tem um original. Ele é sempre uma citação, uma cópia da última cópia:

> Eles alcançaram uma pequena ilha das Lucaias, que é chamada na língua dos índios "Guanaaní". Imediatamente eles viram pessoas nuas e o almirante foi até a praia no barco armado. (...) [Ele] desfraldou a bandeira real e os capitães foram com dois estandartes da Cruz Verde, que o almirante hasteou em todos os navios como bandeira, com um F e um Y sobre cada letra de sua coroa. (...) O almirante chamou os dois capitães e os outros que haviam desembarcado (...) e disse que eles deveriam servir de testemunhas e testemunhar como ele, diante de todos, tomou posse da ilha, como de fato fez, para o Rei e a Rainha, seus soberanos, fazendo as declarações que são exigidas, como aparece de modo mais extenso nos testemunhos que foram feitos por escrito. Logo, muitas pessoas da ilha se juntaram lá.[5]



8. "Colón cuando llegó a la India por primera vez..." Theodoro de Bry, Das vierdte Buch von der neuwen Welt. Oder neuwe und gründtliche Historien/von dem Nidergangischen, v. 4 de *Grands Voyages-Americae*, Frankfurt, 1594. Domínio público.

O roteiro do descobrimento é realmente teatral. Os autoproclamados descobridores performatizam a reivindicação em público ao encenar movimentos específicos (fincar a bandeira) e ao recitar as declarações oficiais em um espetáculo apoiado por sinais visíveis de autoridade (a bandeira real e os estandartes com as letras gravadas). A performance é assistida pelas testemunhas que escreverão sobre ela, "registrada em detalhes na evidência lá consignada por escrito".[6] Os outros que assistem – as "muitas pessoas da ilha lá reunidas", a quem Colombo se refere como "índios" na primeira carta – são os espectadores não autorizados. O show é, e não é, para eles. O público legítimo de europeus e daqueles que escreverão os testemunhos fica de um lado. Fora do palco, mas centralmente importantes, o Rei e a Rainha da Espanha são os destinatários e beneficiários do ato, recebendo a transferência da possessão. E Deus, vendo a cena de cima, é o espectador máximo: "Que Cristo exulte na terra como exulta no céu diante da perspectiva de salvação das almas de tantas nações, até agora perdidas."[7] Aparentemente periféricos à ação estão aqueles que, por meio desse ato de transferência, se tornam despossuídos, escravos e servos em potencial. Colombo interpreta a "não contradição" como sinal da aceitação, por parte dos povos indígenas, de seu status de subordinado.[8] A aquiescência muda dos povos nativos nus e indefesos passa a fazer parte, para sempre, dessa sequência de ações.

O roteiro acontece no aqui e agora da primeira carta de Colombo – o Caribe, 1493 –, porém, com um olho na Espanha e no futuro. A reivindicação é performatizada para ser testemunhada e registrada: os movimentos do repertório encenados para o arquivo. O roteiro funciona como a moldura que possibilita a transferência do repertório para o arquivo. O aqui estava sendo encenado para o lá. O paradigma estava estabelecido: a inspeção do território, a leitura da declaração oficial, o desfraldar dos estandartes, a tomada de posse da terra (que apenas incidentalmente parecia já ser habitada). A cerimônia legitimava o ato; Colombo, o protagonista principal, incorporava o poder do reino. Os espectadores autorizados ratificavam a transferência; os espectadores não autorizados estavam reduzidos a objetos transferíveis. O Rei e a Rainha foram louvados; Deus, agradecido; a transferência, efetuada.

Contudo, o roteiro também olhava em direção ao passado. Enquanto celebra o "novo", a fórmula já estabelecida se legitima por meio da referência a uma tradição existente. Um aspecto particularmente surpreendente do roteiro de Colombo, como aponta Stephen Greenblatt, é que, enquanto ele é um primeiro (Greenblatt ressalta, juntamente com Todorov, a magnitude desse primeiro contato europeu com o Caribe), o roteiro tem um "estranho ar de citações", feito de "gestos convencionais estereotípicos".[9] Baseado em atos de tomada de posse passados, seja em relação às ilhas Canárias ou à Reconquista, o roteiro foi coreografado na Espanha. Certas coisas tinham de ser ditas e feitas para executar a transferência. A reiteração dava ao roteiro inteligibilidade e legitimidade. O estilo cerimonioso realçava a magnitude da aquisição. Entretanto, a estrutura burocrática e convencional era familiar e assim normalizava automaticamente a novidade radical do encontro, passando por cima de possíveis debates e preocupações sobre legalidade. O papel de Colombo no roteiro e também seus relatos logo chegaram ao reino, preservados tanto no repertório quanto no arquivo. Em todos os lugares em que os exploradores espanhóis desembarcavam, repetia-se uma variação desse roteiro, "ao vivo" e registrado no arquivo.[10] O ato sublinhava o feito. Ele se tornou um modelo de todos os atos de posse seguintes, por parte da Espanha; contudo, isso acontecia não apenas ao afirmar ser um ato de fundação, mas também ao assumir, simultaneamente, seu lugar como mais um ato em uma longa tradição. Assim, o roteiro faz uma ponte entre passado e futuro, bem como entre o aqui e o lá. Ele nunca acontece pela primeira vez, nem pela última, mas continua a ser constantemente reativado no *agora* da performance, explicando por que "nós" temos o direito de estar lá, quer seja em expedições ou filmes espaciais, locais para férias de aventuras ou terra a ser apoderada.

O corpus do descobrimento exigia um corpo físico. Colombo descreveu os povos que ele "descobriu" como desarmados, nus, generosos, "os melhores povos sob o sol, sem maldade ou engano".[11] Las Casas cita o diário perdido:

> O que se segue são as palavras verdadeiras do almirante, no livro de sua primeira viagem e descobrimento destas Índias:
>
> "Eu", disse ele, "a fim de que eles possam sentir grande amizade para conosco, porque eu sabia que eles eram um povo a ser libertado e convertido à nossa santa fé mais pelo amor do que pela força, dei a alguns deles gorros vermelhos e algumas contas de vidro, que eles

penduraram no pescoço, e muitas outras coisas de pouco valor. Com isso eles ficaram muito satisfeitos e se tornaram tão inteiramente nossos amigos que era uma maravilha de se ver. Mais tarde, eles vieram nadando até os barcos do navio, onde estávamos, e nos trouxeram papagaios e fio de algodão em bolas, e lanças e muitas outras coisas, e nós trocamos por outras coisas, como pequenas contas de vidro e sinos de falcões, que demos a eles. De fato, eles levaram tudo e deram tudo que tinham de boa vontade, mas pareceu-me que eram um povo a quem faltava tudo. Eles andavam nus como suas mães os puseram no mundo, e as mulheres também, embora eu tenha visto apenas uma moça muito jovem. E todos aqueles que vi eram jovens, de modo que não vi nenhum com mais de trinta anos de idade; eles eram todos muito benfeitos, com corpos muito bonitos e rostos muito bons. Seus cabelos são ásperos, quase como os cabelos do rabo de um cavalo, e curtos; eles usam seus cabelos até suas sobrancelhas, com a exceção de alguns fios atrás, que eles deixam longos e nunca cortam. Alguns deles estão pintados de preto, e eles têm a cor dos povos das Canárias, nem negros, nem brancos, e alguns estão pintados de branco, alguns de vermelho, e alguns de qualquer cor que encontram. Alguns pintam os rostos, alguns, o corpo todo, alguns, apenas os olhos, e alguns, apenas o nariz. Eles não carregam armas ou as conhecem, pois eu lhes mostrei espadas e eles as seguraram pela lâmina e se cortaram por ignorância. Eles não têm ferro. Suas lanças são certos caniços, sem ferro, e alguns desses têm um dente de peixe na ponta, enquanto outros são apontados de várias maneiras. Eles são todos geralmente bastante altos, de boa aparência e bem proporcionados. Vi alguns que tinham marcas de ferimentos em seus corpos e fiz sinais para eles para perguntar como isso havia acontecido, e eles me indicaram que povos vinham de outras ilhas, que estão próximas, e desejavam capturá-los e eles se defendiam. E eu acreditei, e ainda acredito, que eles vêm aqui, do continente, para levá-los como escravos. Eles devem ser bons criados e de inteligência viva, pois vejo que eles logo dizem tudo que é dito a eles, e acredito que eles se tornariam cristãos facilmente, pois pareceu-me que não tinham nenhuma crença. Se Nosso Senhor quiser, na época de minha partida, levarei de volta seis deles para Suas Altezas, para que possam aprender a falar.[12]

Nem roupas, nem credo, nem ferro, nem, certamente, civilização ou escrita – em suma, "um povo a quem faltava tudo". A rede de relações entre os muitos grupos nativos praticamente desaparece, reduzida a um simples antagonismo de povos que "vêm aqui, do continente, para levá-los como escravos". Não se admira que Colombo, bem como outros depois dele, imaginasse que esses recipientes vazios nunca contestariam a perda de suas terras, nunca se organizariam contra eles e aceitariam facilmente o cristianismo. De raça indeterminada ("nem negros nem brancos"), eles surgiam como exterioridade decorativa ("alguns estão pintados de branco, alguns de vermelho, e alguns de qualquer cor que encontram"). Sua "inteligência rápida" manifesta-se em termos de aquisição de linguagem: "(...) eles logo diziam o que era dito a eles." Colombo elogia os povos indígenas por serem capazes de imitar palavras, como os papagaios que os acompanham. Aqui começa o debate sobre a mimese que preocupava os colonizadores. Seria o aspecto redentor da mimese que Colombo via como sinal de inteligência? Ou a prática mecânica e irrefletida que outros viam como igual à imitação feita por macacos e papagaios (ver Capítulo 1)? A linguagem não facilitava a comunicação, mas Colombo tem pretensões a poderes de decifrabilidade; embora os nativos ainda não tivessem "aprendido a falar" (pelo menos de uma maneira reconhecida pelo colonizador), Colombo afirma que "já entendia alguma coisa da língua e dos sinais feitos por alguns índios".[13] Os comportamentos performatizados eram, ao que parece, igualmente transparentes: por sinais, eles falam de ferimentos infligidos por povos inimigos; por sinais contam que "ao sul, no continente ou ao longo da costa, havia um rei que tinha grandes embarcações".[14] Ele se sentia confiante de que poderia decifrar suas intenções e sentidos: "Eles tornaram-se tão inteiramente nossos amigos."

Colombo não apenas se inventou como munificente e semidivino em seu diário e suas cartas, mas também inventou seus interlocutores. Além de generalizar sobre a prática difundida, baseando-se em exemplos isolados (todas as mulheres andam nuas, embora ele tenha visto apenas "uma moça muito jovem"), ele também produziu imagens de "nativos" que nunca viu: os canibais de Caribo, que "comem carne humana (...) e usam o cabelo longo como fazem as mulheres"; aqueles de uma ilha que ele chama de Faba, onde "todos nascem com uma cauda"; e povos da Jamaica, "onde todo o povo não tem cabelo" (p. 43). As mulheres da "ilha das mulheres" (provavelmente Martinica) "não se comportam como mulheres" (p. 41). Elas "não se dedicam a trabalhos adequados para seu sexo, pois usam arcos e azagaias" (p. 51).

A ficção central dessa invenção do Outro é que a comunicação parece ser recíproca. Se Colombo não podia provar que suas propostas aos nativos eram retribuídas, seja através da oferta de presentes ou de outros sinais, então como ele podia interpolá-los como participantes voluntários (ou pelo menos, que não se manifestavam contra) do ato de posse? Essa era uma mera formalidade, assim como era a recitação do *Requerimiento* (um documento lido em latim para as populações indígenas pelos conquistadores espanhóis antes de tomar a terra), embora vital politicamente. Em oposição à narrativa que, como afirma Greenblatt, pode "criar a ilusão de presenças que são, na realidade, ausências", o roteiro pode esvaziar a presença física.[15] Os ameríndios, apesar de presentes fisicamente, são reconhecidos apenas para "serem desaparecidos" nesse ato. Como muitos animais com que Colombo dizia que eles se pareciam, tornam-se parte da paisagem, objetos achados a serem transferidos (como servos e escravos), não sujeitos e proprietários de terra. Seu presente, bem como sua presença, é retardado pelo roteiro. Sua humanidade potencial é adiada para uma data posterior, quando eles serão exibidos na corte espanhola: "(...) levarei de volta seis deles para Suas Altezas, para que eles possam aprender a falar."

O valor de uso dos "índios" era múltiplo. Primeiro, os índios poderiam facilitar a missão de reconhecimento se "eles aprendessem nossa língua e comunicassem a nós o que sabiam a respeito do país" (p. 9). Segundo, sua presença física autenticaria sua história: "Levarei comigo indivíduos desta ilha e de outras que vi, que são provas dos fatos que declaro" (p. 51). Terceiro, por meio do "nativo", o descobridor promove sua centralidade e a de seu povo. Colombo afirmou que os nativos, espantados, acreditavam nas noções da superioridade inata do descobridor e as propagavam: "Eles continuam a nutrir a ideia de que eu desci do céu e, a cada chegada nossa em um lugar novo, eles tornavam isso público, gritando imediatamente numa voz alta para os outros índios: 'Venham, venham e vejam seres de uma raça celestial'" (p. 9). Quando voltou para a Espanha em 1493, Colombo tinha vários araucanos com ele. Um foi deixado em exibição na corte espanhola até morrer, aparentemente de tristeza, dois anos mais tarde.

O roteiro situa, assim, o descobridor como aquele que "vê" e controla a cena, e que nunca se sente obrigado a se descrever ou se situar. É interessante comparar as extensas descrições dos índios por Colombo com a gravura de Theodoro de Bry, no século XVI (Figura 8). Colombo se coloca como protagonista central – um "eu" autoritário, munificente, quase onisciente; ele toma para si o papel de observador não visto ("eu vi", "eu sabia" e "eu acredito"). Os nativos assumem características imaginárias ou substituem um inimigo antigo.[16] Na gravura feita por De Bry, Colombo e seus soldados armados são recebidos pelos nativos, enquanto mais e mais espanhóis transbordam de dentro dos navios. Outros espanhóis, com suas espadas no chão ou ao seu lado, erigem a cruz ao fundo. Como na descrição do diário, Colombo ocupa o centro do palco. Os nativos generosos, seminus, movimentam-se para frente, de modo tentativo, vindo de um lado da imagem. Mais pessoas seminuas dançam ao fundo e, na distância, eles se tornam quase indistinguíveis das árvores, aparentemente "unindo-se à natureza". Os espanhóis, ao contrário, controlam a natureza, seus navios e barcos pequenos dominando a água. Mas a coisa mais estranha, a meu ver, é que toda a ornamentação corporal que Colombo associou com os nativos é aplicada por De Bry aos próprios espanhóis. Os gibões enfeitados dão a seus corpos a aparência de tatuagem. As penas no gorro de Colombo, usando sua própria lógica, poderiam colocá-lo no reino animal. Os rostos sombreados dos soldados atrás dele e a expressão atormentada no rosto de Colombo comparam-se, de forma negativa, com os rostos abertos e expressivos de seus interlocutores nativos, descritos como belos no estilo da Grécia antiga. Enquanto eles estendem as mãos com presentes, Colombo está com uma mão atrás das costas, um comentário irônico sobre sua insistência na reciprocidade. Na outra, ele segura um bastão de comando com uma lâmina projetando-se na ponta. A formalidade da cena, a desigualdade da troca e o sentimento de inevitabilidade ameaçadora enquanto mais e mais espanhóis chegam à praia evidenciam os limites da visão perspectivista apresentada por Colombo em seu diário.

Transmitir o roteiro como narrativa, como faz Colombo, contribui para atenuar algumas das incongruências que necessariamente vêm à luz por meio da incorporação. A imagem feita por De Bry complica a narrativa, pois não só mostra as tensões em torno da linguagem corporal, mas também lida com questões de incorporação, embora de modo idealizado. Uma representação dessa mesma cena exigiria que os corpos humanos lutassem com essas imagens preexistentes, e contra elas. Onde, fisicamente, se localizaria o "encontro"? Quem incorporaria os espanhóis? E os nativos? Qual seria sua aparência? De que raça eles seriam? De que gênero? Como eles performatizariam suas identidades? A encenação poderia transmitir muitas das mesmas informações encontradas na descrição de Colombo e, apesar disso, transmitir os sistemas múltiplos em funcionamento na estratificação histórica de atitudes e interesses culturais.

Os encontros teatrais são certamente captados nesses roteiros transmitidos por meio tanto do repertório quanto do arquivo. As cartas e os diários de exploradores, conquistadores e missionários foram amplamente publicados (e censurados) durante o século XVI.[17] Performatizar o ato de posse significa fazer a reivindicação; testemunhar e escrever legitima-o. As cartas e os diários asseguram a reputação do colonizador, não apenas aos olhos do

Rei e da Rainha, mas também para as gerações seguintes. Além disso, os relatos do Novo Mundo constituem uma leitura fascinante e uma diversão dramática na Europa. "Como histórias de encontros sexuais e de família", observa Susanne Zantop, "essas fantasias coloniais poderiam assumir qualquer forma genérica. Elas eram apresentadas como livros para crianças ou diversão para adultos, como narrativas, poesia ou drama."[18] Os índios que não entendiam a performance eram, contudo, interpolados como os avalistas indispensáveis de sua eficácia, embora fossem legados ao segundo plano. O ato transformava o roteiro de força e de expropriação em outro, feito de amor e consentimento: "Eles ficaram enormemente satisfeitos [pelos presentes] e se tornaram tão inteiramente nossos amigos que era uma maravilha de se ver." Morte àqueles que fracassaram ao seguir essa performance. O *Requerimiento* prevenia que qualquer um que não reconhecesse a superioridade do catolicismo e dos monarcas católicos seria morto ou escravizado.[19] O papel do espectador era central, embora às vezes confuso. Não apenas aqueles que, como testemunhas, legitimaram o ato, mas também os que se beneficiaram dele ou o usaram, todos estavam pasmos. "Mesmo o eminente dominicano espanhol Bartolomé de las Casas", observa a antropóloga Patricia Seed em *Ceremonies of Possession* [Cerimônias de posse], "escreveu que, quando ele ouviu o *Requerimiento*, não sabia se ria ou se chorava (...) O modo como o *Requerimiento* foi implementado surpreende a muitos, mesmo hoje, como sendo tão absurdo quanto o próprio texto" (p. 71). Mas a performance não teve de ser lógica ou convincente – ela apenas tinha de ser eficaz. Essa cena seria repetida diversas vezes nos inumeráveis relatos e representações dos acontecimentos.

O drama do descobrimento e a exibição dos corpos nativos – na época e agora – serve a várias funções. Os corpos indígenas performatizam um fator "verdade"; eles "provam" a facticidade material de um Outro e autenticam a perspectiva do descobridor/missionário/antropólogo, em termos de posicionamento geográfico e ideológico. Essa materialidade certamente não confirma apenas um ponto. Como no caso das populações nativas das Américas e também da tribo recentemente "descoberta" no Brasil, o corpo nativo serve não como prova da alteridade, mas meramente como o espaço em que grupos dominantes, em competição, travam suas batalhas pela verdade, pelo valor e pelo poder. Os debates entre Gínes de Sepúlveda e Bartolomé de las Casas no século XVI são um caso ilustrativo. Eram os índios inferiores por natureza, sem alma, como assegurava Sepúlveda, e, portanto, "obrigados a se submeter ao governo espanhol, já que os menos inteligentes são governados pelos que são melhores"? Ou eram os índios seres humanos com alma e, portanto, merecedores de tratamento humano, como Las Casas defendia?[20] As apostas eram enormes: poderiam seus "superiores" fazê-los trabalhar até a morte com impunidade moral? O resultado da controvérsia afetava não apenas a autoimagem dos conquistadores e o destino dos conquistados. A inscrição do corpo nativo como fraco resultou na abdução e escravização dos africanos de "corpo forte", levados às Américas para continuar o trabalho exaustivo. Nem por isso os povos nativos foram poupados. Nos 50 anos que seguiram o contato com os europeus, 95% da população morreu.[21] Preocupações com o valor econômico têm sido sempre profundamente enredadas nos debates sobre o valor moral em relação às populações nativas e têm alimentado ou frustrado as discussões que cercam a definição, o status e os direitos do corpo nativo. Se esses nativos existem, os proprietários de terras brasileiros querem saber: o que isso faz com sua própria reivindicação pela terra? Existem realmente "tribos não descobertas" que, de algum modo, deixaram de entrar em "nosso" campo escópico/legal? Ou está o governo brasileiro encenando essa farsa para confiscar as posses dos proprietários, conseguidas com muito esforço?

Assim, na medida em que os corpos nativos são invariavelmente apresentados como não falantes (ou não se fazendo entender pelo sujeito definidor), eles fazem surgir uma indústria de "especialistas", necessários para abordá-los e interpretá-los:

especialistas em línguas e em ética, cientistas, etnógrafos e cartógrafos. Como Colombo, muitos se sentem confiantes de que são capazes de interpretar os gestos e as performances do nativo. O próprio discurso colonialista que produz o nativo como negatividade ou falta silencia a própria voz que ele pretende fazer falar. Santos, o chefe da agência encarregada dos índios, descreve o encontro para o jornalista que, em seguida, passa o relato para nós, o público forjado involuntariamente para o roteiro. O corpo "primitivo" como objeto reafirma a supremacia cultural do sujeito que vê, aquele que é livre para ir e vir (enquanto o nativo permanece fixo no tempo e no lugar), e aquele que vê, interpreta e registra. O nativo é o show; o observador civilizado, o espectador privilegiado. Nós, que vemos através dos olhos do explorador, estamos (como este) seguramente posicionados fora da moldura, livres para definir, teorizar e debater suas (nunca as nossas) sociedades. Os "encontros" com o nativo nos criam como audiência, assim como a violência da definição cria a eles, os primitivos. Não é necessário dizer que o colonizador suspeita que não compreende tudo; nem tudo é transparente. Como Bernardino de Sahagún, ele pode suspeitar que o diabo se esconde na performance que acontece diante de seus próprios olhos. Contudo, a dominação depende de manter um olhar unidirecional e encena a falta de reciprocidade e de compreensão mútua inerente ao descobrimento.

PERFORMANCE

Em 1992, os artistas performáticos latinos Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña decidiram colocar o espectador novamente dentro da moldura do descobrimento. Eles começaram sua Turnê Mundial Guatinaui como uma resposta sardônica às celebrações do 5° Centenário:

> Nosso plano era viver em uma jaula dourada por três dias, apresentando-nos como ameríndios ainda não descobertos, vindos de uma ilha

no Golfo do México que havia, de alguma forma, sido ignorada pelos europeus por cinco séculos. Chamamos nossa terra natal de Guatinaui e a nós mesmos, guatinauis. Nós performatizávamos nossas "tarefas tradicionais", que iam desde costurar bonecos de vudu e levantar pesos, até ver televisão e trabalhar em nossos *laptops*. Uma caixa de coleta de doações em frente da gaiola indicava que, por uma pequena taxa, eu dançaria (música rap), Guillermo contaria histórias ameríndias autênticas (em linguagem disparatada) e posaríamos para as câmeras Polaroid com os visitantes. Dois "guardas do zoológico" estariam à mão para falar com os visitantes (já que nós não entenderíamos), levar-nos ao banheiro presos numa trela e nos alimentar com sanduíches e frutas. No Whitney Museum, em Nova York, acrescentamos sexo a nosso espetáculo, oferecendo uma espiada em genitais masculinos guatinauis autênticos por 5 dólares. Uma cronologia, com os pontos altos da história da exibição de povos não ocidentais, foi colocada em um painel didático e, em outro, um verbete de uma Enciclopédia Britânica simulada, com um mapa falso do Golfo do México, mostrando nossa ilha.[22]

Durante o ano seguinte, *Two Undiscovered Amerindians Visit* viajou pelo mundo, desde a Plaza de Colón, em Madri, até o Museu Nacional de História Natural, no Smithsonian Institute, Covent Gardens, em Londres, e Buenos Aires, Argentina. Fusco e Gómez-Peña escolheram países profundamente envolvidos na exterminação ou maus-tratos de povos aborígenes. Ao encenar seu show em lugares históricos e em instituições, eles situavam a prática desumanizadora no próprio coração das estruturas mais veneradas dessas sociedades. A performance (entre muitas outras coisas) repetia o gesto colonialista de produzir o corpo "selvagem" e historicizava a prática ao realçar seu caráter de citação. Como na corte espanhola no século XV, os nativos eram novamente construídos como Outros exóticos, mudos e entregues para serem vistos. Além disso, a performance ativava controvérsias atuais sobre o que e como os museus expõem. Desde seu início no século XIX, os museus têm tornado literal a teatralidade do colonialismo. Um pouco como um roteiro, um museu parece ser tanto um lugar quanto uma prática. Embora etimologicamente seja um lugar ou templo dedicado às musas e funcione como um arquivo, devido ao fato de que também significa uma sala de leitura ou biblioteca, o museu também sinaliza uma prática cultural que converte um *lugar* em um *espaço*. Os museus têm, há muito tempo, tomado o Outro cultural fora de contexto, isolando-o e reduzindo o que é vivo a um objeto morto, por trás de um vidro. Os museus encenam a relação conhecedor-conhecido ao separar o visitante transitório do objeto de exibição, fixado. Como os descobridores, os visitantes vêm e vão; eles olham, conhecem, acreditam – fica no lugar apenas o objeto desenraizado, enfeitado e "vazio". Os museus preservam uma história (particular), (certas) tradições e os valores (dominantes). Eles encenam o encontro com a alteridade. A monumentalidade da maioria dos museus enfatiza a discrepância, em relação ao poder, entre a sociedade que pode conter todas as outras e aquelas representadas apenas pelos restos, os cacos e fragmentos salvos em exibições em miniatura.

A jaula guatinaui confronta o espectador com a história "não natural" e extremamente violenta da representação e exibição de seres humanos não ocidentais. Contudo, ela também entra em diálogo com outra história: o ato de enjaular indivíduos rebeldes na América Latina, desde os tempos pré-hispânicos até as recentes prisões, em jaulas, de Abimael Guzmán, líder do Sendero Luminoso, no Peru, bem como de combatentes talibãs, por parte dos Estados Unidos, em Guantánamo. Essas performances de poder têm histórias diferentes. Em uma jaula, em um museu, em uma sociedade que segrega e encarcera seus Outros, Fusco e Gómez-Peña se entregam, abertamente, para serem classificados e rotulados. Com poucas roupas, como objetos expostos em um diorama, eles se expuseram ao escrutínio público. Sua performance combina bem com as ficções de descontinuidade do museu, pois o passado alheado e o presente informado pareciam coexistir dos dois lados das barras.

O "exótico", como a exposição nos provocava a acreditar, poderia ser contido com segurança. Como as outras exibições, esses dois seres se ofereceram como superfície – enfeitada, pintada, vazia. Parecia não haver mais interioridade em sua performance do estereótipo, exceto o próprio estereótipo, e nada a saber que não estivesse prontamente disponível para o olho que observa. Como o estereótipo, a atividade da performance era monótona e repetitiva. O voto de silêncio de Fusco e Gómez-Peña, o ato de evitar o contato olho a olho e de qualquer outro gesto de reconhecimento despojava sua performance de qualquer coisa que pudesse ser confundida com um traço "pessoal" ou individual. O colonialismo, afinal, buscou privar seus cativos de individualidade. Esses corpos eram apresentados como pouco mais do que o homem e a mulher genéricos anunciados no painel didático. Os observadores, como visitantes típicos, moviam-se a esmo, às vezes perturbando o repouso dos objetos, que estavam ali para serem olhados.

A crítica ao colonialismo era multifacetada. A performance artística desafiava a cultural, a maneira como a história e a cultura são embaladas, vendidas e consumidas dentro de estruturas hegemônicas. A performance como objeto de estudo (na jaula, neste caso) empregou a performance como uma episteme, como uma lente produzida culturalmente.[23] Ela chamou a atenção para a história ocidental e para a prática de colecionar e classificar.[24] Ela evocou a construção e a performance do "exótico" encenado nas feiras etnográficas do final do século XIX, em que os nativos eram colocados em habitats-modelos, do mesmo modo que espécimes sem vida são colocados em dioramas.[25] Ela também parodiava a designação de valor que o Ocidente atribui ao exótico: um dólar. Ela sugeria a impossibilidade de autorrepresentação pelo "indígena", contido pela tirania da representação. Ela confrontava abertamente o desejo voyeurístico de ver o Outro nu (passando, certamente, como interesse legítimo pela diferença cultural), que anima muito do etnoturismo atual. Além disso, a turnê mundial realçou a circulação continuada dessas imagens e desejos na economia global, neocolonial e imperialista. Fusco e Gómez-Peña encenaram as várias economias do objeto a que aludi anteriormente: o corpo como artefato cultural, como objeto sexual, como alteridade ameaçadora, como espécime científico, como prova viva da diferença radical. Eles eram qualquer coisa que o público quisesse que fossem, exceto humanos. O modo como eles representavam seus corpos ligava, de modo muito consciente, uma série do que Brecht chamaria de gestos "citáveis", retirados do repertório de corpos nativos, desenvolvido por meio de feiras etnográficas mundiais, espetáculos de circo, dioramas, filmes e mostras pseudocientíficas. Como "objetos", Fusco e Gómez-Peña se tornaram mais fetichizados do que o próprio fetiche. Fusco fazia o papel de espécime científico e de curiosidade exótica, com seu rosto pintado, seu torso voluptuoso, sua saia de capim, peruca, óculos escuros e tênis. Gómez-Peña usava sua máscara de *enmascarado de plata* (em honra ao famoso lutador mascarado do México), óculos escuros, uma pasta (com uma cobra dentro) e botas pretas; seu peito estava nu. Silenciosos, impassíveis, sedutores, eles performatizavam o subalterno com classe. Sua autorrepresentação pertencia menos ao grotesco colonial (do tipo da Vênus Hotentote) do que a um chique pós-colonial. Apesar disso, havia também algo latino-americano, algo orgulhoso, rebelde, engraçado e desdenhoso no modo como Fusco e Gómez-Peña abordavam suas audiências. Crítica pura, puro *relajo*, um modo especificamente mexicano de ridicularizar as pretensões hegemônicas por meio de uma representação corporal disruptiva. O *relajo* sinaliza uma atitude de desafio ou desrespeito, já que contesta o espetáculo dominante – ou o espetáculo da dominação – proposto por aqueles autorizados a falar.[26] Em um museu, o objeto exibido encaixa-se na lógica da exposição, perturbando-a.

A performance criticava as estruturas do colonialismo, mas não havia tanto um ataque às estruturas de sexismo ou heterossexismo predominantes. Os performers faziam o papel do homem e da mulher a que os painéis explicativos se referiam.

Havia algo menos atraente em Fusco, com seu lindo rosto pintado e vestindo uma saia de capim e um sutiã diminuto; as frequentes propostas sexuais pelos homens sugerem que talvez o prazer erótico de sua performance eclipsasse seu etos. A performance de masculinidade, feita por Gómez-Peña, era perturbadora para alguns membros do público. Sua apresentação de estilo macho afirmava e desafiava a antiga ambivalência e ansiedade acerca da sexualidade do homem não branco. Seus cabelos negros, longos e lisos traziam de volta a descrição, feita por Colombo, dos nativos efeminados com seus "corpos muito bonitos" e cabelos "ásperos", "como o cabelo da cauda de um cavalo". Quando, por cinco dólares, ele exibia seus genitais no Whitney Museum, ele prendia o pênis entre suas pernas, mostrando apenas um triângulo "feminino". Contudo, havia algo de ameaçador em seu andar pomposo e macho, bem como em suas luvas e coleira com tachas. Várias vezes em sua turnê, as mulheres o tocavam realmente. Como narra Fusco, em Irvine, Califórnia, uma mulher "pediu luvas de plástico para poder tocar o espécime macho, [ela] começou a acariciar as pernas dele e logo se dirigiu a suas entrepernas. Ele deu um passo atrás e a mulher parou".[27] Contra o corpo-como-roteiro-primitivo, a espectadora parece ter se sentido tentada a assumir um papel protagonístico e exploratório. E a normatividade assumida do "casal" heterossexual incomodou muitos comentadores. Por que a construção de gênero é mais difícil de desconstruir do que o colonialismo? A naturalidade não questionada do casal atuando em público evidenciava um tipo diferente de cegueira e levou a pesquisadora de performance lésbica Sue-Ellen Case a sugerir que o lugar próprio de todos os heterossexuais é uma jaula.[28]

Porém, o foco da performance, segundo Fusco, era "menos o que fazíamos do que como as pessoas interagiam conosco e interpretavam nossas ações. (...) Nós pretendíamos criar uma surpresa ou encontro 'estranho', em que as audiências tinham de passar por seu próprio processo de reflexão. (...) apanhados de surpresa, era mais provável que suas crenças aflorassem" (p. 40).

O espectador não estava apenas dentro da moldura, mas também se tornava o principal ator. Contudo, um dos aspectos mais interessantes e complicados da performance na jaula era que diversas performances estavam acontecendo simultaneamente, cada uma com um protagonista, *objet trouvé* e audiência supostamente diferentes. O espetáculo da jaula tinha códigos múltiplos, sendo que uma performance acontecia dentro da outra, como tem ocorrido nas Américas pelo menos desde a Conquista. Como acontece com a encenação da reivindicação na primeira viagem de Colombo, a performance dirige-se a muitos públicos simultaneamente. A jaula também nos faz perguntar se o espetáculo é ou não para nós que estamos lá, de pé, observando. Enquanto Fusco e Gómez-Peña andavam de um lado para o outro em sua jaula, objetos do olhar do público, um "especialista" com um broche em que estava escrito "Pergunte-me" explicava as roupas, os hábitos e as origens dos nativos. Uma pessoa com uma Polaroid tirava fotos de lembrança de membros do público posando perto do casal na jaula. E, o tempo todo, Fusco e Paula Heredia estavam fazendo um documentário, em vídeo, das performances e do público. Trechos de filmes antigos representando os chamados nativos eram inseridos em números realizados pelos artistas, bem como entrevistas com membros do público nos muitos locais que exibiam o espetáculo da jaula. Assim, enquanto em uma produção os observadores eram turistas, consumidores, cidadãos confusos ou fãs da performance que se divertiam, eles eram atores em outra – em que, entre outras coisas, faziam o papel de turistas, consumidores, cidadãos confusos e fãs da performance. Além disso, o filme da jaula faz de bobos os espectadores que pensam que estão falando da performance ao vivo. Poderíamos ficar tentados a dizer que o vídeo documenta de modo transparente o que aconteceu na performance. Mas esses são atos de transferência muito diferentes, em parte porque as duas mídias – a performance ao vivo (repertório) e o filme (arquivo) – afetam a natureza da reação da audiência. A intensa controvérsia acerca da jaula é, a meu ver, em parte, um produto dessa encenação dupla.

Procurando resistir à tentação de "ler" uma performance como a outra, vou agora examinar rapidamente como se constrói o público da performance no vídeo. Embora os cineastas tenham selecionado as reações, segundo Gómez-Peña a variação das respostas ao espetáculo era na verdade mais ampla do que Fusco e Heredia poderiam conseguir incluir no vídeo. Gómez-Peña fala de *skinheads* tentando entrar na jaula, enquanto ele e Fusco documentavam o incidente em Buenos Aires, quando alguém jogou ácido em sua perna.[29] Entretanto, o vídeo mostra um alcance razoável de reações. Muitos espectadores, para surpresa de Fusco e Gómez-Peña, acreditavam que o espetáculo era "real" e que os guatinauis vinham daquele mundo distante da terra da *National Geographic*.[30] Eles descobriram traços de ação ritual e outros sinais de primitivismo que reconheciam, mas não compreendiam completamente. Outros mostravam mais ceticismo. Uma mulher, que parecia ser de origem maia e que expressava interesse e conhecimento sobre a Guatemala, recusou-se a se deixar levar por uma abordagem simplista (do tipo "é ou não é") da questão da identidade nativa. Sua pose bastante defensiva e desafiadora sugeria que ela não era ingênua e que não comentaria o fato de que existiriam povos "não descobertos"; ela disse apenas que, quando se está disposto a pagar para se viajar para vários lugares em uma jaula, provavelmente vão aparecer candidatos. Ela também evitou noções essencialistas de autenticidade cultural, afirmando que as pessoas entram numa sociedade e levam o que querem. Sua noção de sociedades em fluxo constante, absorvendo e ressemantizando materiais culturais "estrangeiros", seguia as ideias latino-americanas de transculturação, que explicam como aspectos das culturas nativas sobreviveram e continuam a prosperar depois de 500 anos de conquista, colonização e imperialismo. Outros espectadores se sentiram desterritoralizados por meio do encontro. Uma mulher, percebendo estar em terreno pouco firme, dava risadinhas nervosas ao chegar à conclusão de que o espetáculo transformava seu público em turistas. Muitos identificaram a mensagem "real", escondida na performance altamente paródica (ou se identificaram com ela); um espanhol, por exemplo, sabia que ela dizia respeito à Conquista e colonização; um índio pueblo mais velho olhou para a jaula e reconheceu o rosto de seus netos, lamentando, então, o fato de os nativos americanos não estarem em melhores condições hoje. O vídeo mostra um homem de origem europeia olhando fixamente o casal, totalmente absorto. Como Santos em sua expedição brasileira, ele se maravilhava ao ver como os "nativos" são fascinados com os milagres da tecnologia que não conseguem entender. Ele continuou olhando, fascinado, para a fascinação deles.[31]

As reações que o vídeo realça, contudo, são aquelas de pessoas que se sentiram enganadas ou ofendidas pelo espetáculo. Elas vinham de pessoas que se sentiram atraídas ou coagidas a entrar no roteiro do descobrimento e acreditaram, ou sentiram, que estavam sendo convidadas a acreditar que os "primitivos" existiam. O que explicaria essas reações, já que havia pouca ilusão de autenticidade na performance? Com exceção da estrutura de autoridade oferecida pelo museu, os guias e a Enciclopédia Britânica, tudo que o público via era ostensivamente teatral. Guatinauis, palavra que imitava "guanaanís" de Colombo, exigia a incredulidade. A ideia central da performance era realçar, e não normalizar, a teatralidade do colonialismo. Fusco e Gómez-Peña parodiavam os estereótipos do que fazem os povos "primitivos". Cada estereótipo era exagerado e contestado – os óculos escuros contrabalançavam a pintura corporal, as "tarefas tradicionais" incluíam trabalhar em um computador. Quando era paga para dançar, Fusco executava um rap altamente não ritualístico. Ficam, então, duas perguntas: como se podia acreditar no espetáculo ou sentir-se ofendido por ele, afirmando-se que as pessoas estavam sendo "enganadas"? E, em segundo lugar, por que aqueles espectadores do filme, e os outros que se seguiram, ficaram com tanta raiva?

Vamos começar pela primeira questão. A ingenuidade e o engano são dois lados do mesmo desejo de acreditar. A primeira aceita "a verdade" da pretensão colonial, o segundo vê apenas a "mentira". Uma se agarra teimosamente à versão oficial, a despeito das contradições patentes; o outro sente apenas a afronta – será que não se pode mais confiar em ninguém? Alguns espectadores queriam, claramente, acreditar nos guatinauis. Eles ansiavam por autenticidade. Um dólar era um preço baixo a se pagar por um encontro "real" com a alteridade. A noção tranquilizadora de uma alteridade estável, identificável e "real" legitimava fantasias de um eu real, cognoscível. A jaula poderia indicar deslocamento, já que estava colocada no próprio coração da civilização. Entretanto, pode-se preferir acreditar que o deslocamento resultou de uma interrupção momentânea do primitivo dentro de "nosso" mundo. Não tinha nada a ver com as diásporas e transformações culturais provocadas pelo colonialismo. Valia um dólar imaginar que a jaula primitiva dos guatinauis não refletia indiretamente os problemas de nossas sociedades pós-modernas e, de modo mais enfático, não indicava o que Homi Bhabha denomina a "estranheza" (*unhomeliness*) da condição colonial e pós-colonial, que se estende de 1492 até o presente.[32]

A jaula prometia a segurança do reconhecimento parcial; os visitantes podiam se maravilhar com o estereótipo dos nativos desenraizados sem se preocupar com a realidade contemporânea do deslocamento e da migração. Hoje, a maioria dos povos nativos do mundo (se não forem todos) são desenraizados, forçados a migrar ou empurrados para dentro de reservas de algum tipo. Porém, pode-se fingir que o espetáculo de deslocamento não estava relacionado com essa história, ou com a história atual de exílio político ou de migração, nas Américas, de artistas como a cubano-americana Coco Fusco e o *chilango-mexicano-chicano* Gómez-Peña. O "lar", para o migrante, "está sempre em outro lugar", como observa Gómez-Peña.[33] Para Fusco, desterritorializada de Cuba após a Revolução, ou para Gómez-Peña, que deixou a Cidade do México, não há *lá* lá. Eles, como muitos outros, inclusive eu mesma, são realmente de lugar nenhum; de um jeito ou de outro, somos realmente guatinauis, embora não do modo como os espectadores são convidados a acreditar. Apesar de todas as armadilhas da diferença, os sujeitos e objetos podem ser mais semelhantes do que se imagina. Para alguns espectadores, então, as barras da jaula na realidade serviam para protegê-los dessa compreensão, marcando a fronteira radical entre "aqui" e "lá", "nós" e "eles", não permitindo nada que fosse inter ou transcultural. Os sujeitos pré-coloniais, congelados em uma essência estática, não vivenciavam as identidades étnicas e raciais misturadas de hoje. O corpo nativo era inacreditável, então, não por ser "real", mas precisamente por não sê-lo. Ele servia para manter uma distância entre o *pré-* e o *pós-*: pré-colonial em relação ao pós-colonial, pré-moderno em relação ao pós-moderno. Ao invés de nos desafiar a reconhecer mais inteiramente a heterogeneidade racial e cultural das comunidades nas Américas Latinas, em que os próprios indígenas reais continuam a viver nos centros industrializados, ou ao lado deles, o pré/pós força a criação de fronteiras distintas e identificáveis. Suspenso *lá longe*, fora do tempo, mais além da civilização, o corpo nativo nu e mudo seduz o espectador pós-moderno desestabilizado, sonhando com posições fixas, identidades estáveis e diferença reconhecível. O grau em que alguns dos espectadores continuaram a negar a teatralidade marcada da performance atesta como era profundo seu investimento em manter a fantasia colonial. Parece que a última coisa que queriam era reconhecer a contemporaneidade do encontro colonial pós-moderno e pós-colonial. Talvez seja isso que torne o espetáculo tão perturbador para muitos espectadores – quando chegavam perto da jaula e olhavam fixamente para os "selvagens", eles viam a si mesmos refletidos nos óculos escuros dos artistas.

Trazer o espectador para dentro da moldura, fazer as pessoas verem a si mesmas como envolvidas nessas fantasias coloniais: é disso que tratam a performance e o vídeo. Então, por que tantas pessoas que concordam politicamente com o projeto ficam tão zangadas? Eu adoro o vídeo, bem como a performance ao vivo que imagino ver nele. Entretanto, acredito que a raiva vem, em parte, da qualidade de "teste" que ambos têm. Não importa o que, somos malsucedidos. Porém, somos malsucedidos por diferentes razões, dependendo do modo de transmissão. Deixe-me aqui apontar algumas diferenças importantes envolvidas na transferência do repertório para o arquivo.

Na performance ao vivo, o "teste" tinha a ver com a dúvida sobre se os membros do público iriam concordar com as explicações do "especialista" sobre os guatinauis e sua ilha. Se os espectadores acreditassem no espetáculo, eles eram tolos crédulos ou colonialistas egoístas. Mas, e se eles não acreditassem no espetáculo, isto é, se eles entendessem que se tratava de uma performance artística? Alguns reconheciam que era uma performance sem reconhecer que Fusco e Gómez-Peña eram os artistas. Coco Fusco se queixa de um visitante da Bienal do Whitney Museum, que queria pagar 10 dólares para lhe dar uma banana para comer. Em seu ensaio ela diz: "(...) mesmo aqueles que viam nossa performance como arte, e não como um artefato, pareciam ter prazer em se engajar na ficção, pagando para nos ver encenar atos completamente sem sentido ou humilhantes."[34] Seria possível argumentar que, pelo contrário, o homem estava apenas querendo entrar no jogo? Perguntei a Gómez-Peña o que seu espectador ideal teria feito. Ele afirmou: "Teria aberto a jaula e nos soltado." Porém, diferentemente da performance que Gómez-Peña e Roberto Sifuentes encenaram na fronteira Tijuana/San Diego, em que eles se crucificaram e pediram explicitamente ao público que os descesse da cruz, não há nada nessa performance que convide a uma intervenção. A proibição contra a intervenção não solicitada vem especificamente da natureza artística da peça. As pessoas que reconhecem as convenções da performance, como Cervantes demonstrou de modo feroz em *Dom Quixote*, não interrompem o espetáculo. E, ironicamente, os que realmente tentaram abrir a jaula durante a turnê mundial foram os *skinheads* que queriam atacar os atores fisicamente. O que fazer, então? Entrar no jogo como um "bom" público? E o que, exatamente, significaria isso? Participar da fantasia, posando para uma fotografia com os "nativos"? Seria apropriado rir do óbvio modo paródico? Ou seria isso altamente inapropriado, considerando a história violenta do Ocidente, relacionada à exibição, encarceramento e exterminação de seres humanos? Deveríamos sair do museu e cancelar nosso status de sócios da instituição? Como Bartolomé de las Casas, não sabemos se rimos ou se choramos.

Parece-me que a jaula prendia os espectadores em uma armadilha, na situação *é/como* da performance (ver Capítulo 1). A jaula *é* uma performance – sua ontologia determina sua natureza efêmera, colocada entre parênteses. Ela é uma obra de arte, produzida e apresentada por dois artistas que saíram em turnê para criticar o 5° centenário do descobrimento. Contudo, o *como* da performance sinaliza sua outra dimensão como lente crítica, como sistema heurístico. Como comentário crítico da subjugação colonial e da exploração dos povos nativos, a jaula invoca a espectrologia da performance, a aparição incorporada das práticas coloniais que desaprova o gozo e o prazer estético. O roteiro evoca toda uma história de apresentação e representação que não desapareceu. A citação do jornal que abre este capítulo é apenas mais uma indicação de que as organizações governamentais, as corporações e os cidadãos de todos os ambientes políticos continuam seu embate com o roteiro do descobrimento e de que ele tem poder afetivo e explicativo. Não há reação apropriada, nenhuma resposta "verdadeira" ou "falsa" a esta performance que, como observa Fusco, "encaixa-se em algum lugar entre a verdade e a ficção" (p. 37). Alguns espectadores se sentiram ofendidos. Outros se sentiram tristes e confusos.

Provocar esse estado de confusão, prazer culpado e tristeza genuína é, eu sinto, o poder e o brilho da performance. O roteiro do descobrimento continua a nos assombrar; embora se associe a conquistas passadas, é repetidamente conjurado, no aqui e agora, para o ganho político, evangélico e econômico. Os espectadores precisam se posicionar dentro desse roteiro e não há nenhum lugar seguro ou confortável. Participar da performance ao vivo permite aos espectadores se sentirem ao mesmo tempo contaminados pelo espetáculo e responsáveis por se posicionarem em relação a ele.

O vídeo – a performance, agora captada e transferida para o arquivo – acentua mais o desconforto do espectador quando se depara de repente com o espetáculo perturbador de pessoas trancadas em jaulas. Diversas pessoas com quem assisti o vídeo se zangaram com a câmera importuna que revela os espectadores como colonialistas secretos ou como simplórios. Saltando sobre o espectador com a intenção de criar "uma surpresa ou 'encontro estranho'", o espetáculo surpreenderia qualquer um.[35] Como afirmou Gómez-Peña ao final do vídeo, às vezes demora um pouco até que os espectadores entendam o que estão vendo e seu papel nisso. A maioria de nós sabe tudo sobre respostas imperfeitas, pausas dolorosas ou ditos espirituosos atrasados. Entretanto, embora houvesse sido a intenção dos artistas criar uma pausa para a reflexão na performance ao vivo, esse é o espaço que o vídeo não nos possibilita. Muito pelo contrário, ele congela a resposta imediata. Antes que o espectador possa digerir o espetáculo e chegar a um acordo com ele no aqui e agora do "ao vivo", essa resposta é transferida para o arquivo e transformada em uma exibição para outra pessoa. Como espectadores de vídeos, nosso prazer é, de algum modo, ligado aos tropeços dos membros da audiência ou, pior ainda, à sua humilhação. Pessoalmente, sinto-me gloriosamente latino-americana quando assisto ao vídeo, dotada de poderes, sabendo que eu entendo e "eles" não. É isso que é *relajo*. Por meio de um ato disruptivo, *relajo* cria uma comunidade de resistência, uma comunidade de oprimidos, como diz o teórico mexicano Jorge Portilla.[36] *Relajo* é um *ato* com atitude. Deve ser por isso que eu o adoro. Mas meu próprio prazer me incomoda. É esta a resposta "apropriada" para uma história de desumanização de sujeitos humanos? (Apesar de apreciar seu humor sardônico, sabia que eu não havia passado no teste.)

Outra questão: a performance critica a história da prática etnográfica do Ocidente. Contudo, colocar o espectador em xeque seria automaticamente uma forma de criticar o foco etnográfico de mão única? Enquanto a performance ao vivo nos situa a todos no campo lacaniano do olhar – em que estamos todos dentro da moldura, observando-nos uns aos outros em nosso ato de olhar –, o vídeo muda as fronteiras. Novamente, quem o assiste está fora da moldura, é o que vê sem ser visto. Podemos rir das reações uns dos outros. Nós sabemos, eles não. As hierarquias e epistemologias que a performance atacou estão em perigo de serem reproduzidas. Nosso ato de olhar se torna unidirecional e invasivo. A credulidade "deles" reafirma nossa sabedoria superior; "eles", novamente, servem para "nos" estabilizar. Será que reverter a lente etnográfica, embora de modo sardônico, se mostra menos invasivo do que a prática etnográfica que está sendo criticada? Diferentemente da performance ao vivo, que oferece aos espectadores a oportunidade de olhar e olhar de novo, em suas tentativas de lutar contra o colonialismo no coração e na alma das culturas ocidentais (considerando que quem faz o vídeo não se lança sobre eles), o vídeo "captura" ou "enjaula" o espectador. Como os sistemas de representação que parodia, produz e expõe, ele produz e expõe o outro e, involuntariamente, é conivente com os prazeres etnográficos que, a princípio, tem a intenção de desconstruir. Então é este o objetivo? Mostrar que não há nenhum "Outro", nenhum sistema coercitivo de representação? Estamos todos presos em nossas tradições performáticas, arremedando os gestos originais e elucidativos, aparentemente sem fim, de limpar a lousa, feitos por aqueles que vieram antes de nós, mesmo enquanto lutamos para pôr fim à jaula? Ou será que o problema tem mais a ver com o modo como a etnografia e a performance se juntam para colocar no palco a alteridade enquanto buscam elucidar o drama dos encontros culturais?

ETNOGRAFIA

A etnografia não apenas estuda a performance (os rituais e dramas sociais a que os comentadores em geral se referem); ela é também uma espécie de performance. Alguns comentadores salientam que eles realizam etnografia ao registrar dramas sociais, ação ritual e outras formas de comportamento reiterativo. O etnólogo estuda os aspectos teatrais normalmente associados com a representação teatral (movimento, linguagem corporal, gesto), a encenação (pano de fundo, contexto), a criação de enredos dramáticos (crise, conflito, resolução) e o significado cultural. O objeto de análise é o comportamento cultural incorporado presente que, como nas performances teatrais, acontece no aqui e agora. O etnólogo (como o diretor teatral) faz a mediação entre dois grupos sociais, apresentando um grupo para o outro de modo unidirecional.[37] O grupo alvo que é objeto de análise (os nativos) em geral não vê ou analisa o grupo que se beneficia dos relatos do etnólogo ou os consome (o público). E, muito raramente (se é que isso acontece), esse grupo tem a oportunidade de responder às observações que, em alguns casos, pode nunca ver. O público presente no encontro etnográfico não é o público pretendido.

Além disso, o etnólogo tem um papel no drama que ele ou ela (teoricamente) está ali apenas para observar. O encontro é construído de modo teatral, encenado no aqui e agora, e não como descrição narrativa no tempo verbal passado, mas sempre de olho nos leitores futuros. O etnógrafo isola um momento (aqui, o drama do descobrimento), escolhe o elenco de personagens graças ao enquadramento do acontecimento e lhe confere forma e sentido. O Outro etnográfico, como o personagem dramático representado por um ator ou como o "índio" de Colombo, é em parte "verdadeiro", e em parte "ficção"; isto é, corpos verdadeiros passam a incorporar qualidades e características ficcionais, criadas pelo etnógrafo/dramaturgo/descobridor. Contudo, o etnógrafo insiste em que o espetáculo é "real" ou, como afirma Turner, citando a afirmação da ordem incontestável de nosso sistema solar por Galileu: "E, no entanto, ela se move."[38] O espetáculo é "real"; ele vem primeiro, o etnógrafo insiste, o arcabouço teórico vem depois.[39] Ainda assim, nós poderíamos responder: somos os produtos de nossos próprios sistemas epistêmicos; não estamos mais fora dos repertórios culturais que nos produzem do que a Terra está livre da atração do sol. Este Outro criado e ficcional, filho do repertório cultural colonial, é a figura que Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña capturam e colocam atrás das grades. Sua encenação mostra a violência da performance etnográfica que tenta se passar por real, violenta porque seus cordéis teatrais estão escondidos das vistas do espectador. Supõe-se que o observador da etnografia "verdadeira" (em oposição à paródia de Coco e Gómez-Peña) a veja como autenticidade objetiva ou como prova da alteridade radical, e não como fantasia.

Entretanto, há também uma maneira como a performance, ou pelo menos *esta* performance, é etnográfica – embora talvez não do modo que pretende ser. Muito da performance, de certa maneira, tem algo em comum com a matéria-prima da etnografia, originando-se dos comportamentos sociais, rituais e dramas que os etnógrafos transformam em seu foco. A performance, também, explora o uso da significação do gesto, do movimento e da linguagem corporal para dar sentido ao mundo. Os artistas do século XX tentaram ativamente se reconectar à ação ritual, como está evidente na escrita e no trabalho de praticantes importantes como Artaud, Grotowski, Barba e outros. Contudo, a performance não é apenas algo que se faz, uma forma de se levar algo a cabo. Como a etnografia, ela também tem servido como um instrumento de análise cultural, embora a sociedade que está sendo examinada em geral seja a do artista, e não a do Outro. O sujeito da análise na performance da jaula não é o casal dentro dela, mas o público que está fora. Certamente, a história e a prática da etnografia ocidental são o alvo da paródia. Porém, a performance é, em si, etnográfica. Como o etnógrafo, esses artistas performáticos fizeram suposições sobre os espectadores imaginados (um "público branco", como Fusco o descreve no parágrafo de abertura de seu ensaio), formularam seus objetivos ("criar um encontro surpresa ou 'estranho', em que as audiências tinham de passar por seu próprio processo de reflexão quanto ao que estavam vendo"), definiram sua metodologia (performance interativa), ajustaram suas expectativas de acordo com a informação obtida nesse campo ("Nós não antecipamos que nosso comentário autoconsciente sobre esta prática pudesse ser crível").[40] Eles então decidiram medir (coletar dados quantificáveis) o tamanho e alcance das reações dos públicos que assistiram às performances. Essa análise levou a certas conclusões sobre estereótipos e ansiedades culturais profundamente arraigados, que se manifestam em certas formas de comportamento público por parte dos espectadores (desgosto, discurso insultuoso e humilhante etc.), que foram então desmembrados e classificados de acordo com idade, raça, classe, gênero e origem nacional. "Descobrimos que as reações dos jovens têm sido as mais humanas", escreve Fusco (p. 52). Ou: "Diversas artistas e intelectuais feministas em performances nos Estados Unidos" disseram isso (p. 55); "Artistas e burocratas culturais, a autoproclamada elite", fizeram aquilo (p. 52); "Pessoas de cor que acreditavam, pelo menos inicialmente, que a performance era real" fizeram outra coisa (p. 53); e "Brancos fora dos Estados Unidos eram mais lúdicos em suas reações do que brancos americanos" (p. 55). Enquanto a performance arremeda sardonicamente os gestos das exibições etnográficas e desmonta o "real" que eles simulam revelar, o vídeo, por sua vez, quer funcionar como um "documento" de comportamento cultural. Assim, seria esta uma etnografia inversa, que sardonicamente destaca a violência inerente à prática etnográfica, como pretendem Gómez-Peña e Fusco; ou seria apenas etnografia, incluindo sua própria violência inerente? Seria o desconforto manifestado pelo público simplesmente relacionado ao conteúdo perturbador (o tratamento dos povos aborígenes)? Em parte, creio eu, o desconforto é relacionado à desconcertante estrutura de verdadeiro/falso. Mas diz respeito *também* à maneira como o público está sendo construído. O exame minucioso do público no vídeo acaba por transformar os espectadores em espécimes. Será que o encontro nos dá mais informações sobre nossos próprios medos e fantasias culturais, sendo que "nossos" se refere tanto ao público na performance quanto àquele captado em fita; ou seriam os dados usados, classificados e apresentados a outro público diferente? Será que este público consegue responder *ao* espetáculo, e não *como* espetáculo?

Essas perguntas, embora dirigidas à performance e, particularmente, ao vídeo da jaula, valem para outras formas de performance que retiram o foco do palco, passando-o para o público, em uma busca de aferir seus hábitos e sistemas de crença. À medida que a cultura se torna menos um sinônimo de performance do que seu campo de trabalho, e que a performance complica nosso entendimento da prática cultural, de modo que reconhecemos a natureza ensaiada, produzida e criativa da vida cotidiana, talvez possamos ser desculpados por querer saber quem são os artistas, quem é o etnógrafo, quem o crédulo ou o colonialista enrustido. Quem, em última instância, mexe os cordéis teatrais? Neste drama extremamente estranho e pós-moderno de encontros culturais, quem está posicionado, e em que lugar?

3

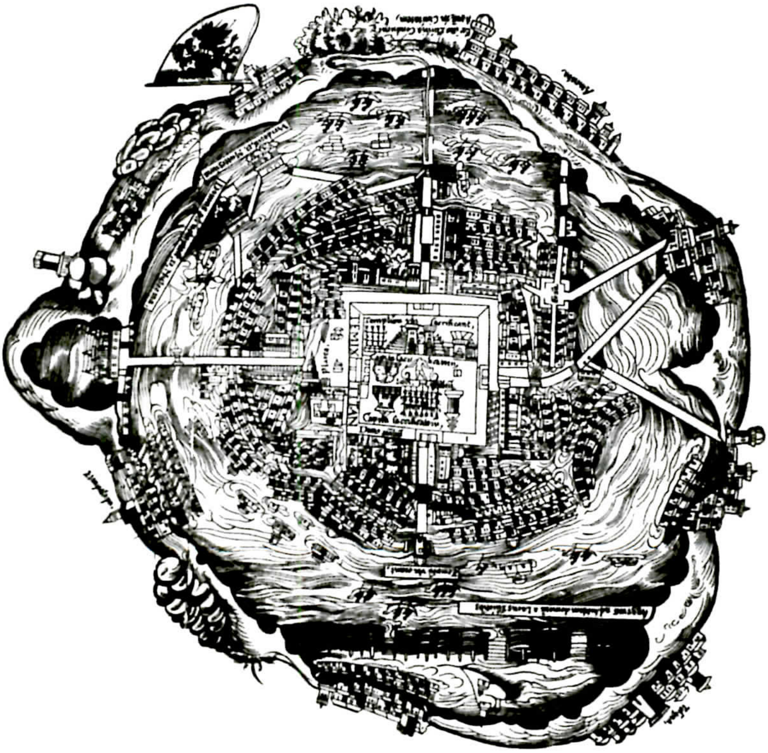
A MEMÓRIA COMO PRÁTICA CULTURAL
Mestiçagem, hibridismo, transculturação

Cenário: Cidade do México. (Música de espineta. Silêncio. Escuridão. Um foco de luz sobe até a INTERMEDIÁRIA. *Ela está sentada em uma cadeira de vime e se veste como uma mulher do* pueblo *– blusa branca e saia tão escura como o* rebozo *que lhe cobre a cabeça.)*

INTERMEDIÁRIA: Escutei meu coração batendo a tarde toda. Terminei minhas tarefas cedo, então sentei aqui, quieta, olhando para fora com olhos embaçados, escutando meu coração bater de leve de encontro a meus seios, como um amante cauteloso batendo antes de entrar, ou um pintinho bicando as paredes de seu ovo, tentando sair ao encontro da luz. Comecei a imaginar meu coração... (*Ela leva a mão ao seio.*)... uma anêmona-do-mar... intrincada, de cor delicada, guardada em sua caverna, um organismo eficiente, altamente metódico, devotado à tarefa de regular distâncias sem fim de canais crepusculares, alguns largos o bastante para gôndolas reais, outros que mal dão passagem para um barco, com o movimento vagaroso dos remos, levar legumes e comida para o mercado... todos eles pulsando regularmente, em ordem. Trancas abrem e fecham no ritmo das ordens complicadas da flor sempre poderosa do coração. E então pensei... E se todos os corações do mundo batessem ao mesmo tempo? mas volto a isso mais tarde. Pensei no ar também... Ele tinha cheiro de fumaça e comida estragada... mas eu era como um peixe, sentada em minha cadeira submersa no ar. Eu podia senti-lo de encontro a minha pele. Podia sentir suas correntes roçando em mim, como pétalas da anêmona – ar que bate e circula. E então comecei a pensar sobre tudo que conheço. Conheço muitas coisas. Conheço ervas. Algumas curam, outras têm gosto bom ou um cheiro doce, algumas têm efeito poderoso... elas reconciliam... algumas causam morte ou loucura, e outras simplesmente ficam pesadas com tantas florezinhas. Mas eu sei mais. Guardo dentro de mim parte de tudo que vi: rostos, multidões, vistas, a textura das pedras, cantos, muitos cantos... e gestos!... contatos! Também guardo memórias, memórias que antes pertenceram a minha avó, a minha mãe, ou a meus amigos... muitas que eles, por sua vez, ouviram de seus amigos e de pessoas muito velhas! Conheço textos, páginas, ilusões, sei ir a lugares. Conheço estradas! Mas o conhecimento é como o coração, escondido e batendo, brilhando imperceptivelmente, regulando canais que correm para trás e para frente para outros canais, torrentes e correntes inesperadas, controladas pela complexidade radial de ventrículos centrais muito poderosos. Todo tipo de notícia chega a mim todos os dias: acontecimentos... todos eles tomam forma. Acontecimentos têm som e brilho; eles se fazem explícitos, oraculares. Eles se entrelaçam e germinam. As coisas acontecem e eu as ouço... Eu as recebo! Eu as comunico! Eu as comunico! Eu as contemplo! (*Ela se levanta.*) NOTÍCIAS!

(Escuridão. Escutamos o barulho forte e o guincho do descarrilhamento de um trem. Clarões de relâmpago. Escuridão. O JORNALEIRO *entra correndo.)*[1]

A peça de Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, apresentada no México em 1965, abre com a imagem de uma mulher mestiça, sentada calmamente em meio aos sons e à agitação que marcam a Cidade do México, hoje a cidade mais populosa do mundo. A Intermediária faz um intervalo em seu trabalho que, como somos levados a supor pelo seu nome, sua fala e seu grito de “NOTÍCIAS!”, tem algo a ver com o ato de assimilar e comunicar informações e conhecimentos. Ela contempla o que sabe e como sabe. Ao descrever os movimentos de seu coração – um órgão que, no pensamento méxica, abriga a memória –, fica claro que seu corpo funciona como o nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento. Ela encarna o lócus e os meios de comunicação.



9. Mapa de Tenochtitlán, xilogravura provavelmente feita para Cortés, 1524. Cortesia da New York Public Library.

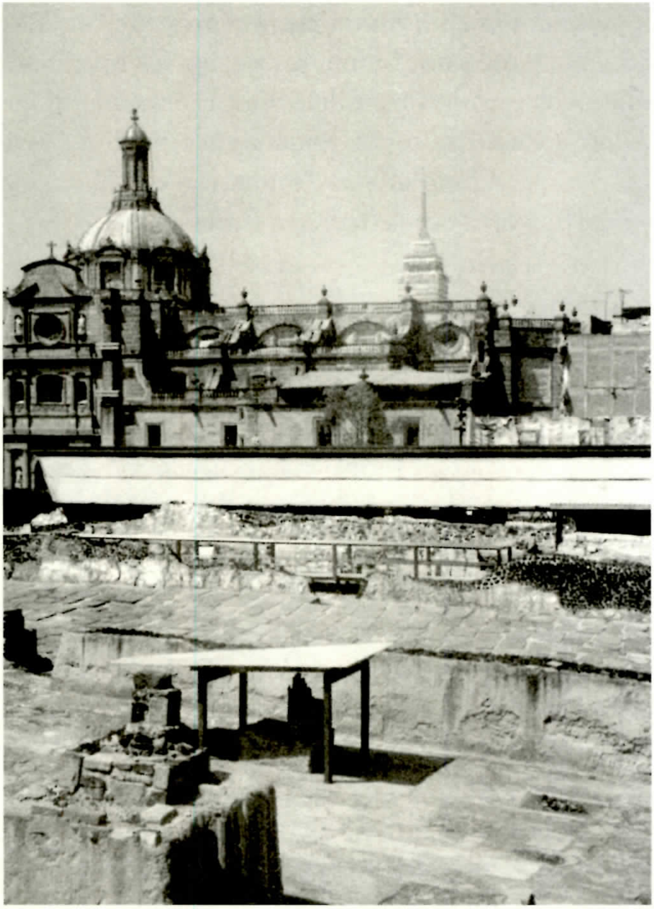
A jornada através dos movimentos internos de seu corpo e dos ritmos dele é também uma jornada para fora, através de sua paisagem da cidade, passado e presente. Seu coração bombeia os fluidos vitais por canais largos e passagens estreitas que são suas veias e as veias da antiga cidade de Tenochtitlán. No século XVI, esses canais permitiam que alimentos fossem transportados por *chilampas* (canoas rasas) através das rotas intrincadas da cidade. As gôndolas reais dos *tlatoanis* (governante, literalmente "aquele que fala") méxicas também passavam pelos canais na antiga cidade do México – Tenochtitlán, a cidade mais populosa de seu tempo –, uma cidade de canais, caminhos fluviais e pontes feitas pelo homem – situada em uma ilha no meio de um lago.[2]

A Intermediária percebe seu corpo como receptor, depósito e transmissor do conhecimento que vem do arquivo ("Conheço textos, páginas, ilusões") e do repertório de conhecimento incorporado ("Também guardo memórias que pertenceram a minha avó, a minha mãe ou a meus amigos"). Ela sabe navegar entre as fontes e os tipos de conhecimento e facilita sua circulação. Seu corpo não é simplesmente uma metonímia da cidade e da rede social maior. Em vez disso, a forma como ela se encaixa em seu ambiente, a maneira como sua consciência está ligada à pulsação psíquica da cidade, pode sugerir que cada uma é o produto da performance da outra. Como se pode vir a habitar e pressentir seu corpo como sendo de extensão igual a seu ambiente e a seu passado, enfatizando a natureza porosa da pele, e não seus limites? Como construir uma cidade com o formato de um coração, com as artérias levando pessoas e mercadorias para dentro e para fora?

A memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão. A Intermediária começa a imaginar seu coração – sua memória. A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais; às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias, "todas elas pulsando regularmente, em ordem". A memória, como o coração, funciona no aqui e agora – uma linha do tempo entre passado e futuro. A consciência da Intermediária liga momentos históricos: Cidade do México, capital da República do México contemporânea, México-Tenochtitlán, centro do antigo império méxica. E sua identidade cultural como *mestiça* é um produto dessa história. Há um *continuum* entre o interior e o exterior, assim como há um *continuum* entre o presente "ao vivo" e o passado vivo, e uma noção (ou, talvez, ato de imaginação) de que indivíduos e grupos partilham coisas em comum no aqui/agora e no lá/então se torna evidente por meio da experiência incorporada. Como afirma Connerton em *How Societies Remember* [Como as sociedades se lembram]:

> Os grupos oferecem aos indivíduos estruturas dentro das quais suas memórias se localizam, e as memórias se localizam por uma espécie de mapeamento. Nós situamos aquilo de que nos recordamos dentro de espaços mentais fornecidos pelo grupo. Porém, esses espaços mentais (...) se reportam a espaços materiais ocupados por determinados grupos sociais.[3]

A Cidade do México certamente funciona como o espaço mental e material que oferece uma estrutura para a memória individual e coletiva. Os edifícios e o plano arquitetônico lembram até ao passante mais distraído que este espaço é um lugar que traz as marcas da violência. A Cidade do México é, hoje, um palimpsesto de histórias e temporalidades. A fotografia na Figura 10, tirada das ruínas do Templo Mayor, evidencia a prática social de aniquilação e sub-rogação por parte dos colonizadores. O antigo *cue* asteca, ou *templo mayor*, que se localizava no centro do mundo naua no século XVI, foi derrubado por indígenas conquistados que foram forçados a desmantelar seu próprio mundo. Eles foram, em seguida, obrigados a usar as mesmas pedras para construir a catedral que domina o *zócalo*, o centro administrativo do México. Ao fundo ergue-se o monumento ao neocolonialismo contemporâneo, a torre latino-americana, o edifício mais alto da América Latina. A paisagem, como a cultura, como os próprios povos (a peça sugere), são todos produtos de práticas sociais violentas, que se definem mutuamente e se caracterizam por códigos duplos e triplos – tradicional e pós-moderna, enraizada, sobreposta e intersticial.



10. Vista das ruínas do Templo Mayor. Atrás dele fica a Catedral Nacional e, ao fundo, a torre latino-americana. Foto: Diana Taylor, 1999.

Somente depois que a Intermediária se localiza como uma receptora/transmissora dentro dessa rede de comunicação, Carballido continua a ação: "NOTÍCIAS!", ela anuncia, enquanto se levanta para apressar a ação. Os acontecimentos são mínimos. Durante toda a peça apenas uma coisa acontece: duas crianças pobres (Polo e Toña), que estão brincando em um monte de lixo, descarrilham um trem de carga que passava. Os antecedentes também são poucos. Polo não está na escola porque não tem sapatos. Toña falta à aula porque não fez o dever de casa. Eles mexem nos telefones públicos procurando moedas; apostam as moedas que encontram com um vendedor de balas, perdem as moedas, depois as recuperam, compram balas e dão alguns centavos a um vagabundo que passa. Eles encontram seu amigo Maximino, que lhes oferece dinheiro para ir à escola, mas eles recusam, para brincar na lixeira: "Nós podemos achar alguma coisa. A gente pode ver o trem passar" (p. 49). As crianças dançam, fazem piadas e apanham coisas. Uma delas é um balde grande cheio de cimento, usado e depois descartado por alguns operários. Por impulso, eles rolam o balde por cima dos trilhos enquanto o trem se aproxima. As luzes do palco lampejam freneticamente, enquanto o público ouve um estrondo terrível. As luzes se apagam e, em um segundo, ouvimos o jornaleiro correndo pelo teatro, gritando as manchetes.

As 21 cenas da peça pulsam em batidas de coração. A imagem da rosa no título funciona como um conceito epistemológico organizador; cada cena acrescenta mais uma camada de sentido ao todo. Com humor delicado, Carballido apresenta as várias teorias em relação ao acidente, que é reencenado quatro vezes, de perspectivas diferentes. Um psicólogo freudiano fala da "culpa escondida e desejos de autopunição" e diz que podemos entender tudo ao examinar cuidadosamente o indivíduo, a pétala da rosa. Ele compara o depósito de lixo à natureza humana: "Não acredito que seja necessário realçar que, pela própria natureza, existe dentro de cada um de nós um verdadeiro depósito de lixo!" De acordo com o teórico marxista, somente podemos compreender os fenômenos ao olhar o coletivo, a rosa completa. O ato das crianças reflete os "resultados extremos" da violência econômica: "É, sem dúvida, uma expressão clara da luta de classes."

As manchetes do jornaleiro dão, alternadamente, às crianças os papéis de vagabundos, esquizofrênicos, criminosos e de proletários sem direitos. O professor das crianças culpa a atmosfera geral de "indolência", "estupidez" e "falta de espírito cívico". As mães das crianças culpam a ausência dos pais (por morte ou alcoolismo). A atenção pública focaliza o "acontecimento" como um caso limite que resume o sensacional e o extremo, mas ignora o crime da pobreza, marginalização e desigualdade social. O apresentador de um programa de perguntas e respostas mostra três imagens de uma rosa – o close da estrutura celular, a pétala, a rosa inteira – pedindo ao público para identificar a única imagem autêntica. Todas as outras imagens devem ser eliminadas como falsas. Os competidores que escolherem a imagem certa da rosa ganharão um prêmio. Para os catadores que apanham os sacos de comida espalhados no descarrilhamento, o acidente é uma bênção. Para os proprietários do trem, é um ato criminoso de vandalismo que custou cinco milhões de pesos. Os passantes e outros personagens variados oferecem suas teorias – nenhuma, na verdade, mais atraente do que as outras.

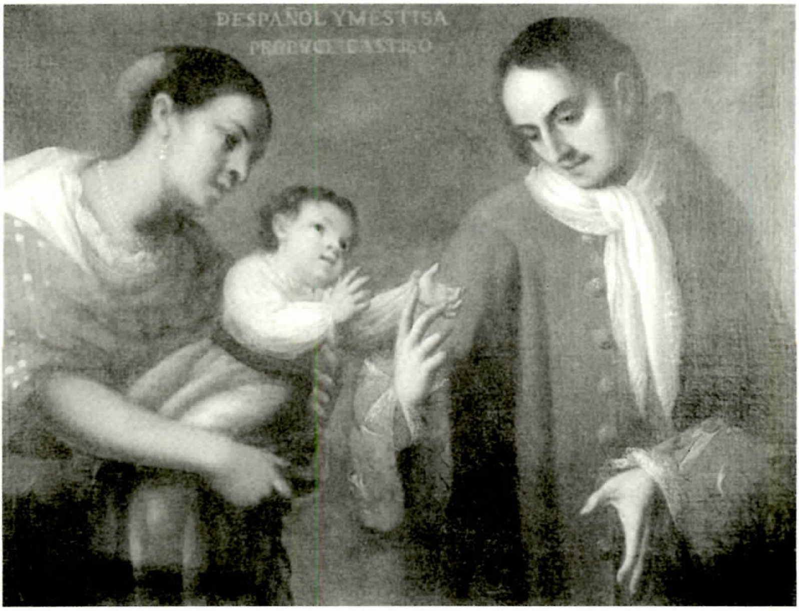
No total, a Intermediária aparece quatro vezes na peça – com livros, com advertências, com histórias, com interpretações enigmáticas. Ela enfatiza os desafios da interpretação na história dos "Dois que sonharam". Trata-se da história de dois homens (gêmeos? irmãos? amigos?) que viviam em aldeias diferentes, Chalco e Chalma. Cada um em sua aldeia e exatamente na mesma hora, os dois homens sonharam com uma figura prodigiosa que aparece, instruindo-os a ir até à cidade do outro e, junto com ele, rezar diante do santuário ao lado de sua casa. Os dois acordam, andam em direção à outra cidade e se encontram no meio do caminho. "Cada um conta para o outro seu sonho e eram idênticos (...) como um espelho com duas imagens contraditórias." Essa história, cujas raízes datam do século XVI, fala tanto sobre a multiplicidade dos signos e sistemas quanto sobre os problemas de decifrabilidade que daí decorrem.[4] Eles não sabem como interpretar o sonho, ou a qual cidade ir. Essa situação difícil é antiga, como atesta a lenda naua, mas é também contemporânea e urgente. Eles atiram para cima uma moeda (como as crianças na peça), que cai em uma fenda. "'É um sinal', eles disseram, e acamparam naquele mesmo lugar e esperaram por outro sinal (...) outro sonho. (...) O sinal não veio nunca e então decidiram cumprir a ordem ali mesmo onde estavam. Era um lugar estéril, coberto de mato e pedras" (o depósito de lixo?), que eles limparam e em que construíram uma "igreja muito pequena". Os homens, vestindo os trajes de seus ancestrais de antes da Conquista,

> beberam mescal e então dançaram e rezaram. Eles dançaram naquele ritmo complicado que havia sido passado a eles por seus pais. Rezaram as orações que haviam aprendido desde a infância. Dois homens cansados e sujos, enfeitados com penas e espelhos, dançaram e rezaram na ambiguidade noturna desse local ermo, sem respostas. (...) Seu tempo acabou e eles não conheciam outra maneira melhor de satisfazer os caprichos do ser arbitrário que havia falado a eles em seus sonhos.

Por meio de histórias, a Intermediária vê o passado e o futuro e integra as muitas partes ao som rítmico do coração de cada um, batendo ao mesmo tempo. O depósito de lixo se transforma em um local mágico de recontextualização e transformação. Sua interpretação, de que as crianças se tornam parte de tudo à volta deles, pode não ser mais convincente do que as outras, mas tem o papel vital de abarcar as muitas interpretações. Nessa sua aparição final ao término da peça, ela é uma figura verdadeiramente resplandescente – dotada de luminosidade espiritual. Nada, em última instância, é decidido na peça, que oferece apenas alguns palpites a respeito do destino dos personagens. Ao final, a Intermediária nos pergunta, de maneira enigmática: "Vocês sabem como Polo chegou a dono de sua própria garagem? E como foi o casamento de Toña? (...) esta é uma outra história."

ETNICIDADE, GÊNERO E MEMÓRIA CULTURAL

A centralidade da Intermediária, combinada a sua capacidade de transformação, desafia a impressão de que o indivíduo ou o grupo é, de alguma maneira, uma entidade estável, um conduto imutável para receber e transmitir o turbilhão de acontecimentos à sua volta. O corpo, na memória cultural incorporada, é específico, fundamental e sujeito a mudanças. Por que essa insistência no corpo? Porque é impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade como desincorporadas. Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos. O gênero tem impacto em como esses corpos participam, do mesmo modo que a etnicidade. As técnicas de transmissão variam de um grupo para outro. As estruturas mentais – que incluem imagens, histórias e comportamentos – constituem um arquivo e um repertório específicos. Claramente, a própria mestiça é um produto da memória cultural; seu corpo também é mapeado por práticas de identidade individual e coletiva racializadas e marcadas pelo gênero. Enquanto pesquisadores que trabalham nos campos de humanidades, ciências sociais e demais ciências estão cada vez mais convencidos de que a raça é construída socialmente – e eu tomo isso, aqui, como um dado conhecido –, menos se tem estudado a maneira como a memória cultural é moldada pela etnicidade e pelo gênero.[5] Vou sugerir, aqui, a impossibilidade de separar esses três: memória cultural, raça e gênero. A fala inicial da Intermediária estabelece que ela é uma mulher do *pueblo*, uma mestiça, racial e culturalmente, uma mistura das linhagens indígena e espanhola.[6] O termo "mestiça" diz tudo, sinalizando, simultaneamente, gênero, raça, origem étnica e o posicionamento cultural de liminaridade – europeia e indígena, meio a meio, central em relação à identidade nacional mexicana, mas politicamente marginalizada. O que significa *mestiça*, contudo, em relação à memória cultural? Embora a figura da Intermediária sugira maneiras como se poderia conceber uma memória mestiça, não é, certamente, por meio do conceito de raça ou sangue, como defendiam os principais teóricos da mestiçagem na década de 1920: "Por mi raza hablará el espíritu" [Por meio de minha raça falará meu espírito]. A raça, certamente, tem sido historicamente imaginada como incorporada, equiparada ao sangue. A partir do século XVI, a administração espanhola na Nova Espanha estabeleceu o sistema de castas para demarcar claramente as ascendências e categorias raciais produzidas pela miscigenação. Surgiram termos como mestiço, mulato, mourisco, lobo, coiote, entre outros.[7] Embora baseadas ostensivamente em noções de sangue, essas categorias, bem como as muitas pinturas que as representavam, na verdade focalizavam mais questões que identifico com a performance – maneiras, roupas, estilo, linguagem, religião e cenário.[8] Tanto os grupos indígenas quanto os espanhóis tinham um sistema de identificação altamente codificado, baseado em marcadores sociais visíveis.



11. Andrés de Islas, *De español e india nace mestizo*, 1774. Museu da América, Madri.

O sistema de castas, como a Figura 11 deixa claro, marcava o que se constituiu como diferenças raciais ao torná-las imediatamente discerníveis ao observador por meio de gradações na cor da pele, marcadores de classe e práticas de performance. As estratégias visuais e de performance acompanhavam as estratégias discursivas para produzir os novos sujeitos racializados e identificados por gênero que se pretendia meramente retratar. O homem é em geral retratado como europeu, enquanto a mulher é retratada como indígena. A imagem sugere a prática do reconhecimento paterno, inicialmente associado aos mestiços. A criança, vestida como o pai, se parece com ele como *gente de razón* (pessoa dotada de razão, em oposição aos indígenas, a quem se negava a razão: *gente sin razón*). Desse modo, ele é identificado com os espanhóis e assim garante a proteção do pai espanhol.[9] Contudo, essa prática de identificar as crianças de casamentos mistos como espanholas diminuiu depois de 1570, conforme R. Douglas Cope: "(...) os colonos passaram a considerar os termos 'mestiço' e 'ilegítimo' como praticamente sinônimos" (p. 18). As crianças provocaram aquele dilema desconfortável de definição: nem uma coisa, nem outra.[10]

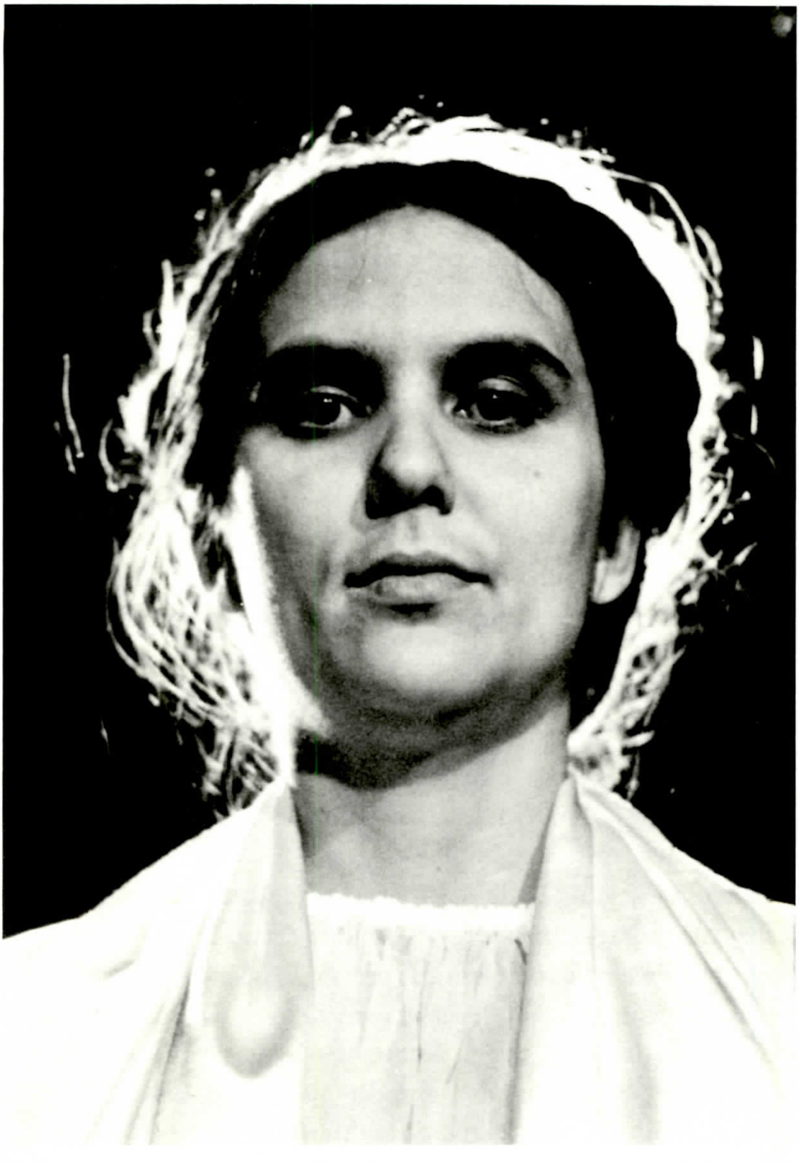
O tempo complicou o sistema de castas, especialmente com o ritmo acelerado do casamento entre pessoas de origens diferentes. Por volta do século XIX, as exigências políticas resultantes dos movimentos pela independência forjaram novas alianças entre grupos, que enfraqueceram ainda mais essas distinções. Nos séculos XIX e XX, pensadores descobriram que precisavam incorporar a população indígena em suas imaginações nacionais, ao menos discursivamente, se não política ou economicamente. A retórica sobre mestiçagem, como a condição definidora da nação emergente, realçava o valor do passado do México anterior à Conquista e a vitalidade de sua linhagem racial – aprimorada, como diziam os teóricos, pela influência civilizadora da infusão europeia.[11]

Se a memória coletiva se apoia em estruturas sociais para possibilitar a transmissão, as práticas comportamentais que definem a etnicidade participam dessa transmissão. Isto é, ao invés de voltarmos para a linguagem do "sangue" e da hereditariedade que teóricos como Vasconcelos usaram na década de 1920, precisaríamos pensar sobre a memória, a etnicidade e o gênero levando em consideração a duplicidade dos códigos envolvidos nas práticas linguísticas, epistêmicas e incorporadas associadas à mestiçagem.

A Intermediária, por exemplo, fala espanhol, mas seu uso da língua transmite a acumulação poética de imagens e o ritmo cantante, cheio de ecos, do nauatle, que conta com recursos mnemônicos como a repetição e a amplificação para se lembrar de informações. Como as pétalas da rosa, as palavras e expressões se enrolam umas nas outras para adicionar mais e mais nuances sobre uma mesma única coisa. Um exemplo, retirado do texto em língua nauatle, *Huehuehtlahtolli, testimonios de la antigua palabra*, podem ser os termos utilizados por uma mãe para se dirigir a sua filha: "Mi niñita, mi tortolita, mujercita, tienes vida, has nacido, has salido, has caído de mi seno, de mi pecho" [minha menininha, minha rolinha, mulherzinha, você tem vida, você nasceu, você caiu de meu seio, de meu peito].[12] Em uma continuação desse estilo, a Intermediária se refere a seu coração como "um amante cauteloso" que bate à porta para entrar, ou como "um pintinho bicando as paredes de seu ovo", como uma "anêmona-do-mar" e uma "flor sempre poderosa". Seu uso particular do espanhol, então, evidencia a coexistência de outra língua viva dentro dela, constituindo um bilinguismo linguístico e cultural.

Além disso, suas crenças e seus modos de pensar indicam a confluência de diversos sistemas epistêmicos. Como os antigos nauas, a Intermediária revela a lógica da acumulação, como sugere a citação acima. Uma ideia se liga a outra, mas não de modo causal. Ao invés disso, ela manifesta o que o antropólogo mexicano Alfredo López Austin chama de pensamento "mítico", isto é, uma propensão a taxonomias que conectam diferentes processos sociais e naturais "para encontrar equivalências e paralelismos entre sistemas de classificação distintos, em uma tentativa de descobrir (...) a congruência absoluta e uma ordem total do universo".[13] O sistema de equivalências liga o corpo humano (o coração) às plantas (a rosa), aos animais (a anêmona-do-mar), à natureza (a caverna), à harmonia global (todos os corações batendo ao mesmo tempo). Os tropos linguísticos e os sistemas de equivalência (como a metáfora e a metonímia) sugerem uma semelhança, um "como se", que falta aos dela. Sua maneira não linear de pensar, em geral associada ao domínio semialfabetizado do passado, ironicamente, se parece com o conceito digital de redes, circuitos e interconectividade. Excetuando-se, evidentemente, o fato de que seu conhecimento é incorporado e que ela o comunica no aqui e agora da performance.

A Intermediária conta histórias do passado que continuamente se desenredam no futuro. Sua presença, segundo o texto dramático, é ao mesmo tempo discreta e central. Ela é uma força vital importante, mediando, interpretando, transmitindo. Sem ela, não há história. Embora uma mulher humilde, ela é agora uma espécie de *tlatoani*, cuja autoridade se origina do ato de falar. Ela assume o orgulho/a autoridade dos curadores da memória.[14] Seu discurso ao público é íntimo; ela fala tanto do passado quanto para o futuro. Ela conta histórias que datam dos tempos anteriores à Conquista para elucidar as ambiguidades do presente. Essas histórias constituem os arcabouços culturais (étnicos) que levam em conta a memória cultural e permitem a transmissão do conhecimento particularizado. Como ela se vale tanto do repertório quanto do arquivo, os sistemas heurísticos nela se reúnem; seu coração, aquele potente "ventrículo central", mistura-os e bombeia vida nova por todo o corpo individual e social. Embora suas maneiras e roupas sejam simples, condizentes com uma mulher do *pueblo*, ela gradualmente se torna luminosa. Seu *rebozo* e saia escuros da cena inicial tornam-se os trajes de gaze, brancos e etéreos, do final (ver Figura 12).



12. Flora González como a Intermediária em *Yo también hablo de la rosa*, dirigido por Diana Taylor, Teatro Cuatro, Nova York, 1983. Foto: George Ruben.

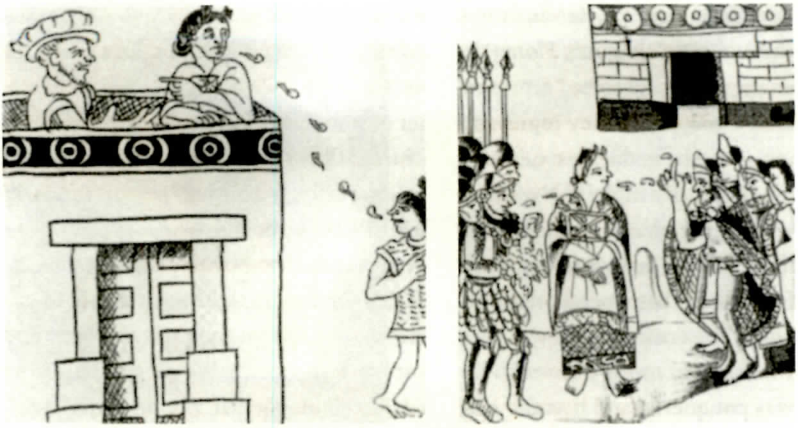
A Intermediária existe, então, em constante estado de transformação. Ela se metamorfoseia, passando de mulher do *pueblo* em roupas rústicas escuras a uma aparição milagrosa – mais uma na longa linha de figuras de deusas/virgens de origens mistas, indígenas e europeias. Aqui, o pensamento sobre a raça se mistura a construtos de gênero. Eles provam ser física e politicamente inseparáveis.

Para as mexicanas, americano-mexicanas e chicanas, o gênero feminino é sempre dual, sempre liminar, sempre o espelhamento da mãe desprezada (Malinche) e da Virgem.[15] Essa dualidade data dos tempos anteriores à Conquista tanto para os méxicas quanto para os espanhóis. A identidade de gênero, para os méxicas, não era estável.[16] A feminilidade e a masculinidade eram associadas com o fluxo, e alguns deuses eram considerados simultaneamente masculinos e femininos. A parte feminina da dualidade, contudo, ainda ocupava o espaço da negatividade – o que Alfredo López Austin mapeia como uma série de agrupamentos tão comuns ao pensamento ocidental. O feminino era "escuridão, terra, o baixo, morte, humidade e sexualidade, enquanto o masculino era associado à luz, aos céus, ao alto, à vida, ao seco e à glória".[17] As referências a algumas das deusas predominantemente femininas por todo o *Códice Florentino*, de Sahagún, são frequentemente ambíguas: diz-se, por exemplo, que Tzaptlan é "representada como mulher". Chalchiuhtli "era considerada uma deusa. Eles a representavam como mulher". Algumas descrições também insistem na negatividade das deusas. Ciuacoatl era "uma besta selvagem e sinal de má sorte (...) À noite ela andava chorando, se lamentando; ela também era um presságio de guerra". As deusas chamadas Ciuapipiltin "eram cinco demônios, cujas imagens eram de pedra".[18] A ideia de dualidade de gênero sustentava o universo naua e embasava todos os seus papéis e práticas sociais, incluindo sua ideologia militarista.[19] A ordem cósmica era firmada no sacrifício (de deuses e humanos) e era mantida em funcionamento por meio de guerras constantes, durante as quais o feminino era conquistado e literalmente despedaçado. Huitziolopochtli, a principal divindade dos méxicas e deus da guerra, todas as noites derrotava sua irmã Coyolxauhqui e a desmembrava.[20]

Além dessa dualidade, as mulheres eram vistas como veículos para a transmissão não apenas da vida, mas também de bens culturais específicos, como direitos de propriedade e de privilégio social. Como observa Rosemary A. Joyce, as mulheres eram "especificamente tratadas como ligações às tradições de criação".[21] Por causa da indeterminação e liminaridade básicas associadas ao gênero, as crianças nauas eram disciplinadas em papéis de gênero por meio de comportamentos incorporados – a tecelagem e a cozinha para as meninas, exercícios de guerra para os meninos.[22]

A dualidade e liminaridade, particularmente associadas com a feminilidade, também sustentavam a ideologia dos conquistadores espanhóis, com a polaridade entre bem e mal incorporada pela Virgem e Eva. Quando Cortés chegou à Mesoamérica, carregava diante de si o estandarte da Virgem de Guadalupe, de sua região da Extremadura.

O contato entre os méxicas e os espanhóis pode ser resumido por meio de duas imagens femininas que produziu: La Malinche e a Virgem de Guadalupe de pele escura. Malinche, ao nascer chamada de Malinal ou Malintzin, era de família nobre, mas, de acordo com Bernal Diaz de Castillo, sua mãe desfez-se dela para passar a herança de Malintzin para seu filho de um novo casamento. Malintzin e outras 19 mulheres foram oferecidas como presentes a Cortés em 1519. Assim começa sua história de circulação e substituição que permanece até hoje, pois, segundo o relato, sua mãe a deu sorrateiramente: "Para evitar qualquer impedimento [eles a deram] à noite a fim de não serem observados. Eles então espalharam a notícia de que a criança havia morrido; e, como aconteceu que a filha de uma das escravas índias havia morrido naquele dia, eles divulgaram que esta era sua filha."[23] Uma filha substituída por outra, dada a pessoas que, por sua vez, a dariam como presente a Hernán Cortés, que, mais tarde, a daria em casamento a um de seus lugares-tenentes.



13, 14. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*. Ed. e trad. J. O. Anderson e Charles E. Dibble. Santa Fe, NM: School of American Research; University of Utah, 1982. v. 12. Dona Marina negocia entre os grupos indígenas e os espanhóis. Os sinais em formato de línguas representam as palavras que vão de um lado para o outro.

Historicamente, Malintzin, batizada Marina, sempre foi conhecida como La Malinche, um sinônimo de *traidora* (cultural/ de gênero/da raça). Tradutora e conselheira de Hernán Cortés e mãe de seu filho, ela é frequentemente chamada de mãe da raça mexicana (mestiça). Ela incorpora a dualidade (Malintzin/ Marina, princesa/escrava, nauatle/espanhola) e ocupa o espaço liminar de intermediária, negociando e comunicando entre dois povos. Como na peça de Carballido, abundam interpretações dessa figura, mas há poucos fatos.[24] Retratada por seus contemporâneos indígenas e pelos cronistas espanhóis como uma intermediária, ela assume sua posição entre os conquistadores e os conquistados. Desprezada pelos pensadores mexicanos, ela é vista não como a fonte da identidade mestiça, mas como a origem do ódio a si mesmo e da violência racial.[25] Octavio Paz a chama de nossa Mãe, *La chingada* (a violentada). Por causa dela, os mexicanos são "o fruto de uma violação".[26]

Como Malinche, a Intermediária traz o novo/notícias para o mundo. O que ela transmite, misturado por meio de seu ato de transferência, é um novo original – não o europeu, não o naua, mas uma terceira entidade mista, a mestiça. A Intermediária, como a figura da Malinche, foi humilhada e empurrada para as margens.

A transformação da Intermediária de Carballido, contudo, indica como a Malinche desprezada é, de fato, inseparável da Virgem de Guadalupe. Como Malinche, a Virgem também foi chamada de mãe da nação mestiça. Ao final do século XIX, "afirmava-se que a fundação do México poderia ser datada a partir da aparição da Virgem Maria em Tepeyac (...) saudava-se a Virgem como a fundadora de uma nação nova e mestiça".[27] Como a Intermediária, ela envolve as muitas histórias e memórias em seu abraço abrangente. Ela também performatiza a consciência compartilhada de um povo, unido apenas na devoção a ela. No México, essas imagens têm sido duplicadas historicamente, embora sejam mantidas separadas de forma veemente e violenta. Entretanto, como sugere o teórico da cultura, o mexicano Roger Bartra, só podemos entender a Virgem ou a Malinche levando as duas em consideração. Malintzin era uma das 20 virgens dadas pelos povos indígenas a Cortés; Cortés deu a Virgem de Guadalupe aos povos nativos, que a fizeram sua. "Desse modo", diz Bartra,

> aconteceu a primeira troca, carnal, simbólica e material, de virgens por mães, entre os espanhóis e os indígenas. (...) Malinche traiu seu povo tanto quanto a virgem traiu o dela, pois ambas se deram. (...) a primeira deu origem a uma linhagem de mestiços, a segunda renasceu como a Virgem indígena e de pele escura.[28]

MESTIÇAGEM, HIBRIDISMO, TRANSCULTURAÇÃO

A ligação vital que a Intermediária realiza entre conhecimento incorporado, memória e história ajuda-nos a entender as maneiras pelas quais as imagens de "mistura" racial e cultural, tão entranhadas nos imaginários sociais latino-americanos, carregam também histórias de transmissão. A própria noção de identidade racial entra no cenário americano como produto dessas cumplicidades complexas entre os sistemas arquivais e incorporados. Desde o momento em que Colombo pretendeu "observar" e "descrever" os corpos nativos, identidades racializadas subitamente surgiram dos sistemas discursivos e performáticos de apresentação e representação.

Poucos pesquisadores vão contestar que as muitas culturas indígenas das Américas no século XV foram arruinadas pela chegada dos europeus. Porém, surgem mais dificuldades quando buscamos pensar seriamente sobre o seguinte: como as populações e a cultura sobrevivem a um grande impacto? O que acontece quando as próprias populações passam por mudanças e se tornam o produto biológico do "encontro"? *Mestiçagem*, palavra em geral utilizada para denotar mistura racial por meio do sexo inter-racial e heterossexual, oferece um termo para se falar sobre fusão cultural. *Hibridismo*, termo botânico que se refere ao enxerto (assexual) planejado de duas entidades dessemelhantes, constitui outro. Embora sejam frequentemente utilizados de modo intercambiável, os termos não são sinônimos. Apesar de ambos revalorizarem a "mistura" (assim como termos como crioulização e sincretismo), vou aqui argumentar que a falência não examinada dos dois suprime diferentes histórias da colonização. Significativamente, mestiçagem foi o termo preferido até recentemente na América Latina, enquanto hibridismo domina nos estudos pós-coloniais oriundos da Índia e da diáspora africana. Finalmente, seria útil incluir o termo *transculturação* nesta discussão? Cunhado em 1940 pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, o termo transculturação denota o processo transformativo por que passa uma sociedade na aquisição de material cultural estrangeiro – a perda ou o deslocamento da cultura de uma sociedade devido à aquisição ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para criar um produto novo e original. Essas questões, levantadas de modo tão convincente na peça de Carballido, são vitais para nossa compreensão das performances latino-americanas da identidade cultural e racializada. No que se segue, vou explorar como as teorias de mestiçagem, hibridismo e transculturação diferem, pois sua relação com a incorporação também é diferente. Cada modelo realça uma faceta diferente da história colonial.

Nem hibridismo nem mestiçagem são termos novos. Mestiçagem refere-se a um conceito de fusão biológica e/ou cultural. Sua forma de utilização nas Américas Latinas não só tem uma história, mas também *conta* uma história e *incorpora* uma história. O local primordial da mestiçagem é o corpo, já que está ligada ao mestiço, criança nascida de pais europeus e indígenas. Sua raiz, *mixtus*, significa tanto a criança nascida de pais misturados racialmente quanto o cruzamento de plantas e animais. Porém, o termo enfatiza o biológico em relação ao botânico.[29] Contudo, a despeito de toda a centralidade do corpo, e apesar de que os conceitos de mestiço e mestiçagem emanaram dele, nenhum dos termos pode ser reduzido ao corpo. A subjetividade negociada do/a mestiço/a evidencia alianças que vão muito além dos laços raciais, e as ramificações políticas do conceito de mestiçagem moldam as histórias culturais latino-americanas. Juntamente com o nascimento do primeiro mestiço vem toda uma constelação de histórias que explicam a formação racial, étnica, nacional e de gênero. Cada país nas Américas performa sua identidade nacional por meio da encenação e mitificação do que considera seu corpo racial (em geral, no singular).[30] Embora os dois termos sejam amplamente usados por toda a América Latina desde o ano de 1600, neste capítulo vou focalizar a história de seu uso no México.[31]

De acordo com a lenda mexicana, o primeiro mestiço, como já mencionei brevemente, foi o filho de Cortés com Malintzin/Doña Marina/La Malinche. Qualquer que tenha sido a natureza de seu relacionamento particular, o termo carrega consigo uma história de relações de poder desiguais, dominação racial e sexual e estupro: o homem branco se impondo à mulher indígena pela força. A criança ilegítima, de raça mista, vivia na própria pele as tensões, as contradições, as forças que puxam e repelem, o racismo, o ódio e o ódio a si própria, associados com a dominação. Havia pouca alegria no nascimento dessa "nova" raça, que era acompanhada pelo deslocamento político, social e cultural. A respeito disso, Eric Wolf observa: "Deserdado pela sociedade, o mestiço era também deserdado culturalmente. Privado de um lugar estável na ordem social, ele podia apenas usar de modo limitado o patrimônio cultural heterogêneo deixado a ele por seus diversos ancestrais."[32] Embora o termo mestiço fosse usado orgulhosamente por alguns – o inca Garcilaso de la Vega constitui um exemplo importante –, a categoria racial permitiu que se instalasse um sistema de castas discriminatório e coerente. Há ainda um profundo preconceito social em relação ao mestiço e à mestiçagem por parte do pai branco, que se recusa a reconhecer o filho. O *Diccionario de la Real Academia* (o dicionário oficial da língua espanhola) incluiu *mestizaje* em seu vocabulário apenas em 1992, enquanto o *Diccionario del uso del español* (que absolutamente não inclui o termo) define o ato (o verbo *mestizar*) como "adulterar a pureza de uma raça por meio de seu cruzamento com outras". O pai não pode nomear o filho ou abrir espaço para ele ou ela em seu vocabulário. De fato, se não em teoria, o mestiço e a mestiçagem são inseparáveis da conquista e da colonização.

Mas há reprovação dos dois lados. O filho culpa a mãe por sua condição de ilegítimo. Uso a forma masculina porque, como explico a seguir, os ataques à Malinche vêm vários séculos após a Conquista, por parte de homens mexicanos que, talvez inconscientemente, se identificam como brancos.

Durante o período mexicano de construção da nação, no século XIX, a Malinche era culpada pela queda do mundo indígena.[33] Ela trai por ambos os seus lábios – sua boca e seu sexo – uma combinação que realça a simultaneidade da penetração cultural e sexual do conquistador. Uma história de dominação imperial (causada pelas guerras nativas internas, maquinaria de guerra e tática inferiores e doenças devastadoras) é contada como uma história de desejo e traição. Como em outros paradigmas coloniais, a mulher "somente se torna um agente produtivo por meio de um ato de violação".[34] Malinche também funcionava como o eixo do discurso de construção da nação no século XIX. Em 1886, Ignacio Ramirez comparou Malinche a Eva, dizendo: "É um dos mistérios do destino que todas as nações devem sua queda e ignomínia a uma mulher."[35] A condenação de Malinche abriu caminho para a subjugação do Outro em termos de gênero (a mulher) a fim de recuperar retoricamente o Outro racial, o indígena. Tanto os indígenas quanto os mestiços tinham de ser abraçados (se não de fato, pelo menos simbolicamente) para forjar um sentido de identidade nacional único e coerente depois que o México se declarou independente da Espanha. Afinal, o passado indígena era o que mais verdadeiramente diferenciava o México da Espanha, e substanciava as afirmações dos mexicanos acerca de sua identidade única. O preço dessa identidade mista, altamente ambivalente, contudo, significava que o racismo precisava ser deslocado e recanalizado como misoginia. O ato de desprezar a Malinche completou o ódio racial não declarado para com os indígenas, mas subsumido no ódio contra as mulheres, aparentemente justificável. Como Octavio Paz argumenta de modo revelador em "Os filhos da Malinche", a violência contra as mulheres (indígenas) aumenta porque *ela* é, sempre e inevitavelmente, a Malinche. No mestiço, o biológico passa a ter uma relação de contiguidade com o nacionalismo, enquanto o gênero se torna o oposto deste. Para Paz (novamente), o mexicano é sempre masculino, sempre mestiço, definido em oposição ao Outro feminino. A mestiçagem era vista como a pedra angular do Estado-nação que sustentava um sentido de identidade nacional ambivalente, singular e sempre negociado. A mestiçagem, como a afirmação ideológica/política do mestiço, incluía uma tentativa ambígua de valorizar uma identidade nacional mista.

O espaço da mestiçagem é também central para esta discussão. Durante o primeiro período que se seguiu à Conquista, os sobreviventes do impacto diziam habitar o *nepantla*, o espaço intersticial entre a cultura indígena e a espanhola. *Neplanta* refletia as fendas, a liminaridade de uma zona que não era mais apenas indígena, mas ainda não era (e nunca iria ser) completamente espanhola. Assim, a mestiçagem (diferentemente do hibridismo) se refere a "tanto um/quanto o outro", ao invés de a "nem um/nem o outro", a visão da subjetividade como dotada de código duplo, em oposição à sua percepção como fragmentária. O depósito de lixo, como o local da peça de Carballido, capta a geografia do desastre e a revalorização da mestiçagem. Esse espaço desvalorizado que foi usado para receber o lixo, que transforma nossos objetos mais íntimos em abjetos, coisas mortas, é também o espaço da transformação mágica. As coisas crescem no depósito de lixo; há evidências de uma nova vida e de infinitas possibilidades de reconfiguração. O termo *neplanta* tem, cada vez mais, explorado as possibilidades gloriosas do entrelugar aterrorizante, bem como sua estética concomitante, da mesma forma como fazem teóricos contemporâneos e artistas performáticos. Artistas latino-americanos e chicanos usam o termo para descrever sua experiência de viver nas fronteiras: tanto um/quanto o outro.[36] A estética associada à mestiçagem (e, até certo ponto, também ao hibridismo) é o que Robert Stam chama de "redenção estratégica do baixo, do desprezado, do imperfeito e do desprezível como parte de uma reviravolta social".[37] Os montes de lixo oferecem amplas oportunidades para reciclar, revalorizar e reafirmar o que a cultura dominante jogou fora. Trata-se, por definição, do lugar do incongruente e do que tem muitas camadas, associado ao *rasquachismo*, a estética da vítima da injustiça social. Como lugar e como prática recuperativa, a mestiçagem nos conduz ao espetáculo dos perdidos e achados em termos de raça, gênero e memória cultural; cada iteração revaloriza e afirma o que seu antecessor difamou. Como ler os códigos, os signos, os conceitos descartados encontrados no lixo? Carballido retrata uma população que enfrenta o drama sem fim da indecifrabilidade, nunca sabendo como interpretar ou cumprir os mandatos. Eles continuam a agir, sabendo que não sabem a resposta, totalmente conscientes de que cada tentativa de compreender o impacto é uma outra história e sempre uma tentativa de interpretação.

A mestiçagem tem uma história não apenas porque se refere à mistura e à duplicidade cultural, mas também por ter sido usada em vários projetos sociais. No início do século XX, a mestiçagem celebrava a centralidade da raça e da mesclagem racial na identidade nacional das Américas. O famoso tratado de José Vasconcelos, *La raza cósmica* (1925), buscou compensar o programa de eugenia para "branquear" as Américas, no final do século XIX e início do século XX, ao afirmar que, longe de ser desprezível, o mestiço era o modelo da "raça cósmica", "final" e "universal". Porque o mestiço fundia as raças indígena, negra, asiática e branca, ele/ela abria caminho para a próxima fusão, que combinaria e ultrapassaria todas as outras raças preexistentes. Radicada no conceito de raça e sangue, a mestiçagem era tanto essencialista quanto normatizante. Ela chegou a ser vista como igual à identidade nacional, como expressa o famoso lema do México: *Por mi raza hablará el espíritu.* A mestiçagem nasce por meio das economias visuais, oferecendo o corpo e a voz da identidade (nacional). Nós, mexicanos, *somos*; mas apenas na medida em que somos *diferentes*. A identidade, especialmente a identidade como "diferença" (original, única – não espanhola, não indígena), tem de ser performatizada para ser vista. Vasconcelos, em *Raza cósmica*, deslocou-se do enraizamento biológico do mestiço para o reino estético da mestiçagem. Um projeto que começou acentuando a centralidade da população mestiça das Américas terminou aspirando a transcender a "raça" totalmente: quando todas as raças se fundem em uma, a própria "raça" se mostrará sem sentido. Esse movimento mostrou o outro lado do movimento pela eugenia, apesar de que aqui o desaparecimento ocorre por meio de uma política de inclusão, ao invés de exclusão, por meio do amor, do desejo e da miscigenação, em lugar da "limpeza" racial. Porém, a ansiedade do desaparecimento sustém os dois discursos; o movimento pela eugenia visava assegurar que a raça branca não se tornaria suja e desapareceria, enquanto a cósmica aspirava apressar o desaparecimento da raça como questão. (Esse desaparecimento final da raça espelha uma "transcendência" anterior da raça, negociada por José Martí, inspirado revolucionário de Cuba no final do século XIX: "não pode haver ódio racial porque não há raças.")[38] Vasconcelos celebrava a mestiçagem para combater o imperialismo crescente dos Estados Unidos, bem como para compensar noções de superioridade anglo-saxônica. O mestiço seria maior do que a designação depreciativa de bastardo para se tornar modelo da raça cósmica. Em seu projeto sociopolítico, Vasconcelos descrevia a história como um trem: unidirecional, implacável. "Não há volta na história, pois ela é toda transformação e novidade. Nenhuma raça retorna" (p. 16). A ansiedade acerca da "destruição" do desaparecimento dá lugar à visão utópica da "fusão de povos e culturas" (p. 18), como na peça de Carballido, que termina com uma fusão biológica/cultural semelhante, em que todos os corações batem milagrosamente como um só.

O projeto recuperativo da mestiçagem no início do século XX continua, de modos diferentes, a moldar seu uso. Por trás do termo atual, o mais antigo permanece, transvalorizado, mas lá está. Apesar de que a mestiçagem tem estado estreitamente ligada aos projetos do Estado-nação, principalmente os do México, como demonstram os exemplos que dei, o termo não se limita à nação ou a um sentido fixo de identidade nacional. Novamente, a Malinche passa por transformação, dessa vez para se tornar um símbolo, ao invés de uma mãe, para todos nós. Todorov, baseando-se em imagens do *Códice Florentino*, de Sahagún, pinta uma imagem mais positiva da Malinche como uma personagem que prefigura o nacionalismo, mas que o excede. "Como símbolo (...) do cruzamento de culturas", Malinche "anuncia o moderno Estado do México e, além dele, o estado presente de todos nós. (...) a Malinche glorifica a mistura em detrimento da pureza – asteca ou espanhola – e o papel de intermediária".[39] Também o papel da Virgem e seu significado se expandiram além das fronteiras nacionais: a "Virgem Mexicana" (a "Fênix Mexicana" dos tempos coloniais) foi coroada em 1895 e se tornou a padroeira das Américas em 1999. As duas figuras incorporam as tensões de se pensar as identidades como locais e hemisféricas: quem pode reivindicá-las? Legitimá-las? Como disse um nacionalista mexicano no século XIX, a Virgem "não quer ser americana; ela é nossa e somente nossa". Na ocasião de sua coroação, alguns objetaram, dizendo que "a imagem não deve ser coroada, já que Deus já a coroou".[40] Como a Intermediária de Carballido, La Malinche e a Virgem de Guadalupe constituem um sinal da mestiçagem como uma questão biológica (a mãe da raça mestiça); como incorporação de uma cultura viva e, talvez mais importante, como uma presença vital que liga o passado ao presente de uma maneira incorporada.[41] Embora aparentemente irreconciliáveis, as figuras formam os dois lados de uma mesma moeda, encarnando a consciência da luta: você está conosco ou contra nós, nossa salvadora ou uma traidora, a Virgem ou Malinche. Em todos os casos, essa figura dupla está posicionada como a ligação (a intermediária) entre o velho e o novo, passado, presente e futuro, o europeu e o indígena, o local e o hemisférico, o repertório e o arquivo. Seu corpo permite que o "novo" entre no mundo, seja ele uma nova raça, um novo sistema de crenças, um novo sentido de identidade nacional ou étnica, ou, como na peça de Carballido, a face da modernidade.

A "novidade" se estende a novas teorias de identidade cultural entre grupos. As feministas chicanas como Norma Alarcón, Cherríe Moraga, Chela Sandoval e Gloria Anzaldúa, por exemplo, se baseiam em La Malinche, em "la raza" de Vasconcelos e em teorias da mestiçagem para definir seus próprios sentimentos de estarem situadas em dois mundos. Gloria Anzaldúa, de fato, parece ter se inspirado na Intermediária de Carballido, posicionada na interseção movimentada entre o velho e o novo, quando descreve a mestiça: "Como outros que têm mais de uma cultura ou que vivem em mais de uma, nós recebemos mensagens múltiplas e frequentemente opostas. A reunião de dois sistemas de referência autoconsistentes, mas comumente incompatíveis, causa um choque, uma colisão de culturas."[42] Assim, aqui estamos nós, de novo, na cena do desastre de trem.

As figuras de Malinche e Guadalupe moldam a maneira como as mulheres mexicanas, mexicano-americanas e chicanas pensam sobre si mesmas como sujeitos marcados pelo gênero e pela raça. Elas foram completamente internalizadas. Como observa Moraga: "Quase não há hoje jovens chicanas que não sofram por causa do nome dela [Malinche], mesmo que nunca se mencione diretamente a antiga princesa asteca."[43] Em uma de suas histórias, Sandra Cisneros conta ter cortado seu cabelo para doá-lo à Virgem, prendendo-o em sua estátua como um pagamento de débito.[44] Os mapas mentais, como os sujeitos, se modificam ao longo do tempo. As estruturas sociais que possibilitam a memória regulam as maneiras conflitivas como as mexicanas, mexicano-americanas e chicanas habitam sua sexualidade e pertença étnica. Contudo, não podemos transferir a memória fora dessas estruturas.

Assim, a mestiçagem ao mesmo tempo revela as marcas das condições de seu início *e* as transcende. Ela tem uma história, conta uma história, encena uma história por meio da incorporação racializada e é reteorizada em diferentes momentos históricos como parte de processos sociais diversos. As teorias da mestiçagem migraram, passando da explicação do colonialismo interno na América Latina para a luta pós-colonial chicana contemporânea. Apesar de suas diferentes estratégias – culturais, estéticas, políticas –, a história da violência colonial, da dominação, do estupro e do desejo nunca consegue se livrar dos corpos que a vivem, marcados pelo gênero e pela raça. Entretanto, isso nunca se reduz somente à biologia. A Intermediária de Carballido é mais do que apenas uma mistura racial – ela performatiza a continuidade entre passado, presente e futuro. Ela traz a memória do passado para dentro do presente até mesmo quando torna o futuro visível. Ao mesmo tempo, ela também é um produto das estruturas de gênero e raça dentro das quais a memória funciona. O *continuum* entre passado e presente, entre o outro e o eu, entre opostos em conflito, caracteriza o que Andalzúa denomina consciência mestiça, que acarreta o abandono da "divisão entre os dois (...) de modo que estamos nas duas margens ao mesmo tempo" (p. 78). Acarreta também uma duplicação, uma duplicidade de códigos, tanto anterior à Conquista quanto posterior a ela, tanto indígena quanto espanhola, bilíngue e bicultural. Essa duplicidade caracteriza *nepantla* da mesma forma que *Borderlands/La frontera*, de Andalzúa (o que reflete a duplicação no próprio título). Ao invés de indicar ou uma coisa/ou outra, a mestiçagem resulta em tanto um/quanto o outro.

A despeito de toda a sua flexibilidade teórica, a mestiçagem se agarra tenazmente ao corpo. Néstor García Canclini, o teórico latino-americano mais eminente a abordar o assunto nos últimos anos em *Culturas híbridas*, abandona o termo mestiçagem, passando a utilizar *hibridação*, "pois esta inclui diversas misturas interculturais – não apenas as raciais a que mestiçagem tende a se limitar".[45] Claramente, há uma nova mudança paradigmática em ação nesse movimento. Novo, porém na verdade nem tão novo. Para García Canclini, a hibridização oferece um conceito mais geral para se pensar sobre a tradição e a modernidade na América Latina. Esse movimento, contudo, reapresenta uma história anterior de mudança da mestiçagem para o hibridismo. Etimologicamente, híbrido, como mestiço, denota o cruzamento de pessoas, animais e plantas. Sua raiz latina, *hibrida*, significa animal mestiço, embora não seja claro se seu outro sentido, "insulto, devassidão, violação" (o sentido que associamos a seu lado estético e político), é grego ou latino.[46] O que me interessa é que, embora a palavra *híbrido* apareça em francês em 1595, só aparece em espanhol em 1817, quando entra na língua *vindo do francês*. É interessante notar que esse período se segue à era napoleônica na Espanha. Isso é indicativo do fato de que os intelectuais espanhóis recém-europeizados, conhecidos como afrancesados, abandonariam o termo *mestiço* (talvez próximo demais de sua própria história de colonização) e se voltariam para *híbrido* para favorecer seu projeto de modernização. A escolha de termos diferentes, em entroncamentos históricos diferentes, acrescenta outro estrato a esta discussão: quando é que um termo deixa de funcionar e por quê?

Apesar das etimologias semelhantes, o uso atual de "híbrido" contém um aspecto mais botânico, científico, ou mesmo planejado. Em geral, ele se refere a uma mistura de espécies, ao invés de raças. Este termo tem uma história violenta, porém ligada à engenharia racial e à eugenia. Os teóricos racistas costumavam falar de povos híbridos ou de "espécies" humanas híbridas.[47] Contudo, em geral a palavra se refere a plantas híbridas, em que duas espécies são intencionalmente juntadas por meio de enxerto; ou a culturas híbridas, definidas (pelos latino-americanistas) por meio de "modos em que formas se separam das práticas existentes e se recombinam com novas formas, em novas práticas".[48] Enquanto a mestiçagem conta uma *história* de dominação, estupro e reafirmação, o hibridismo conota um *processo* de categorização social. Ao invés do impacto frontal histórico da mestiçagem (com todos os seus efeitos colaterais violentos e transformadores) vivido no corpo do conquistado, e por meio dele, o hibridismo em geral evidencia um projeto científico, mais consciente. Durante o século XIX, o apogeu das teorias racistas pseudocientíficas, um dos argumentos principais era que os híbridos, por constituírem espécies diferentes, e não raças, não poderiam se reproduzir. Os produtos desses cruzamentos, afirmavam esses "cientistas", se degenerariam depois de algum tempo. O modelo de replicação no hibridismo, portanto, consistiria de acréscimos, acumulação, justaposição. Assim, embora haja sobreposição entre mestiçagem e hibridismo, o primeiro era um termo usado pelos mestiços para descrever sua experiência de um biculturalismo incômodo e, às vezes, violento. O hibridismo era um termo pejorativo, imposto por aqueles que buscavam cauterizar as repercussões biológicas do colonialismo por meio da categorização discriminatória.

Como a mestiçagem, o termo hibridismo reafirma e revaloriza aquilo que havia sido menosprezado anteriormente. Os teóricos que acham o termo útil são predominantemente os teóricos culturais indianos e negros que escrevem no mundo pós-moderno do capitalismo tardio, cuja história de colonização difere daquela da América Latina. Em sua obra, o hibridismo combina a teoria pós-estruturalista e desconstrutivista da subjetividade, vista como descentrada e desenraizada, com teorias vindas de sua experiência pós-colonial e diaspórica. Um modo de se pensar sobre as diferenças nos roteiros de colonização pode ser em termos de colonização interna versus externa. A colonização interna tem raízes longas e antigas na América Latina, que vão desde o final do século XV até o início do século XIX. Nos 50 anos que se seguiram à Conquista, estima-se que 95% da população nativa foi exterminada. As populações nativas foram, portanto, erradicadas (no Caribe) ou então transformadas por meio da reprodução inter-racial.[49] Não é surpreendente, então, que as teorias de mistura cultural começassem no próprio corpo. A colonização externa, como no caso da Índia, começou como um empreendimento comercial, com a estrutura colonial sendo imposta de cima e de longe. A maioria da população e as muitas tradições profundamente enraizadas sobreviveram à chegada dos ingleses. Houve menos violência, menos coabitação e muito menos mistura sexual. Nenhuma raça nova surgiu desse encontro, mesmo que tenha havido mistura sexual, violência e estupro. Diferentemente do caso da América Latina, a prole nascida daquela "colisão" se identifica com grupos étnicos específicos, e não como uma nova raça. Portanto, seu uso do hibridismo está ao mesmo tempo separado e ligado à raça – separado porque focalizado na cultura, mas ligado porque os teóricos se identificam como "negros" ou "pessoas de cor". Por causa da história e implementação diferentes do colonialismo, parece lógico que teóricos como Gayatri Spivak e Homi Bhabha falem do hibridismo como efeito do poder colonial.[50] A "duplicidade" produzida pelo hibridismo não se refere a pessoas, mas a signos, sistemas de poder, espaços. O hibridismo ajuda a explicar como a autoridade colonial é produzida, performatizada e mantida. Ele localiza o "nativo" no entrelugar impossível e contraditório do mimetismo colonial. O colonizado buscou imitar o senhor, ou ser como ele. Entretanto, o "como" era sempre um "não exatamente". Essa "articulação dupla" se parece com o "nepantla", mas, nos termos de Bhabha, eu realçaria o *como*, mas não exatamente. *Nepantla* sinaliza a desterritorialização produzida pela Conquista – que incluiu ataques brutais às populações nativas, a destruição de seus edifícios, a profanação de seus deuses, a queima de seus livros. Mudou a própria base que sustenta o mundo indígena e sua cosmologia. Era a mesma terra, mas um espaço diferente, novo, porque era irreconhecível. A mestiça, como a Intermediária de Carballido, era um produto tanto daquilo que foi profanado quanto do que foi imposto. Ela ocupa a posição na interseção. Ela recebe e transmite os diferentes códigos; ela contempla os signos. A "articulação dupla" do hibridismo não se refere a esse espaço mediado *entre*. Da forma como Bhabha o descreve, esse espaço não é "enraizado", mas funciona na superfície, por meio do controle colonial do espaço. Diferentemente da mestiçagem, o hibridismo (para Bhabha) não é "um *problema* de genealogia ou de identidade entre duas culturas *diferentes*" (p. 114). O hibridismo, produzido como efeito do poder colonial, volta-se para ameaçar ou para subverter esse poder. Já que o "nativo" mudou por meio da mímica colonial para se parecer mais com o senhor, ou para agir mais como ele – tornando-se como, mas não exatamente –, o hibridismo também complicou o controle visual dos colonizadores: o senhor não consegue mais reconhecer ou localizar automaticamente o sujeito colonial. O hibridismo, outrora imposto pelo poder colonial, agora ameaça desestabilizá-lo.

Poderíamos pensar também em *Yo también hablo de la rosa* em termos do hibridismo, como diferente de mestiçagem, produzido no México. Essa peça ilustra de maneira brilhante a vitalidade da presença (associada com a mestiçagem) por meio da Intermediária. O sistema em que ela opera, com seus teóricos, personalidades midiáticas, estudantes e homens de negócios, capta o hibridismo da experiência pós-moderna do capitalismo tardio. Essas interpretações não são orgânicas ou enraizadas no corpo (como são as interpretações da Intermediária ou dos "dois que sonharam"). Elas são sintéticas, acréscimos, enxertadas de "raízes" teóricas estrangeiras. Isso não diminui sua validade ou poder de persuasão, mas na verdade as coloca em uma categoria diferente. A Intermediária, como presença que paira sobre todos, une os povos tanto horizontalmente através do espaço – seu coração pulsa com a cidade do México - Tenochtitlán – quanto verticalmente (por assim dizer), ao longo das gerações. O híbrido, por outro lado, se abre para fora – mais e mais variações podem ser acrescentadas à mesma raiz. Portanto, uma pletora de possibilidades, justaposições e novas configurações é possível. A mestiçagem se origina de culturas nativas; seu poder explicador reside no fato de que ela elucida as negociações envolvidas na adaptação à autoridade imposta. Ao contrário, o hibridismo e a mímica colonial de Bhabha realçam as demandas vindas do colonizador. Como a peça ilustra, ambas as teorias elucidam nosso presente e não são nem mutuamente exclusivas nem idênticas – elas nos dizem coisas diferentes sobre nosso presente colonial heterogêneo e composto de muitas camadas.

As duas teorias, a mestiçagem e o hibridismo, baseiam-se em imagens de reprodução – seja humana, seja botânica. Mas há ainda outra maneira de os teóricos latino-americanos observarem os processos culturais sem se basear nesses modelos. A peça também oferece outra perspectiva da mudança, perda e rejuvenescimento culturais semelhante ao que, nos anos de 1940, Fernando Ortiz chamou de "transculturação". A transculturação envolve um processo em três fases, que consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais. Essa teoria também surgiu para explicar uma condição colonial e neocolonial específica. Na década de 1930, antropólogos estadunidenses como Ralph Linton estavam desenvolvendo teorias de aculturação para compreender a mudança cultural. A aculturação, contudo, enfatizava as perdas sofridas pelos povos nativos ou por imigrantes quando confrontados com forças culturais dominantes. Politicamente, isso se enquadrava no pensamento assimilacionista nos Estados Unidos, pois o país propunha uma visão pós-racial, baseada na ideia de mistura de raças (*melting pot*), em relação à população em processo de mudança e às suas práticas culturais. Para os latino-americanos que não tinham a intenção de se fundir dentro do cadinho norte-americano, era preciso compreender e resistir à aculturação. A transculturação complicava o modelo ao defender a criação de novas práticas culturais. É interessante notar que a teoria da transculturação, tão vital nas pesquisas latino-americanas, continua quase desconhecida nos Estados Unidos, exceto entre os latino-americanistas.[51]

Em *Transculturación narrativa en America Latina*, Ángel Rama observa que a teoria de Ortiz é muito latino-americana, pois "revela sua resistência a considerar uma cultura tradicional, que recebe o impacto da cultura estrangeira que a modificará, como meramente uma entidade passiva ou até mesmo inferior, destinada a sofrer perdas representativas sem a possibilidade de uma reação criativa".[52] Para Rama, desdobrando o processo em três etapas, Ortiz não enfatiza suficientemente a seletividade e a inventividade existentes na transculturação. Afinal, as culturas não fazem empréstimos indiscriminadamente; como o catador de lixo na peça de Carballido, pega-se apenas aquilo de que se necessita. O teatro latino-americano, segundo Rama, não se apropriou do musical da Broadway. O que foi apropriado foram as técnicas absurdas, grotescas e fragmentadas que refletem uma percepção da realidade caótica da América Latina, bem como técnicas dramáticas de orientação mais social, associadas a Piscator e Brecht, para estimular a mudança das situações sociopolíticas locais. Além disso, quando se tomaram emprestadas essas técnicas, elas foram radicalmente alteradas por seu novo contexto. *Yo también hablo de la rosa* é um bom exemplo da seletividade e inventividade de que fala Rama, bem como do que ele denomina a "redescoberta" de "valores primitivos, quase esquecidos dentro de nosso próprio sistema cultural, capazes de fazer frente à erosão da transculturação" (p. 39). Rama, então, propõe quatro etapas no processo – perda, seletividade, redescoberta e incorporação –, que aconteceriam simultaneamente. É também importante enfatizar que a transculturação abre espaço para uma troca recíproca, de mão dupla, por meio do contato. Ao mesmo tempo que a Conquista certamente mudou as tradições performativas nas Américas, por exemplo, ela também afetou os debates e as práticas culturais na Europa.

Examinemos agora *Yo también hablo de la rosa* sob a perspectiva da transculturação. Os "empréstimos" são óbvios e dizem respeito não apenas à psicologia freudiana e às teorias econômicas marxistas, predominantes no México à época do aparecimento da peça. Há também empréstimos teatrais. O próprio Carballido chama a peça de *loa*, que é tanto uma obra curta (em geral, em um ato) apresentada antes de uma peça de maior duração, quanto um "hino", gênero que, embora comum desde a Idade de Ouro do teatro espanhol até o século XIX, saiu de moda gradualmente no século XX. O narrador e a estrutura episódica parecem brechtianos; os elementos ritualísticos, inclusive a cena final, lembram Artaud. Contudo, examinar as partes separadamente pode nos levar a enganos. Embora *Yo también hablo de la rosa* tenha elementos brechtianos, esta não é uma peça brechtiana, como afirmam alguns comentadores.[53] Ao examinar a Intermediária à luz de suas próprias tradições, que incluem teorias ocidentais, mas não se limitam a elas, vemos que seu papel de narradora se origina de sua experiência com a cultura oral. Nós, como público, vivenciamos essa tradição na maneira da personagem. Sua fala nos seduz, envolvendo-nos, em lugar de nos distanciar, despertando-nos para a beleza e fuidez de sua linguagem. Diante dela, Carballido nos coloca na mesma posição física que assumiríamos frente a um bardo; suas cenas são intimistas, calmas, introspectivas ou reflexivas.

Como afirma Walter Ong: "O modo como se vivencia a palavra é sempre momentoso (...) Para as culturas orais, o cosmos é um acontecimento contínuo, tendo o homem em seu centro."[54] Essa experiência, então, é profundamente diferente daquela vivenciada no teatro de Brecht. Este defendia que se deixassem acesas as luzes do local de apresentação a fim de criar uma atmosfera informal de teatro de variedades, em que as pessoas se sentiriam confortáveis para fumar, rir e comentar a ação.

A tradição oral também explica o enredo episódico de *Yo también hablo de la rosa*. Como no teatro brechtiano, algumas das 21 cenas parecem amarradas arbitrariamente; seria possível mudar a ordem sem alterar significativamente nossa experiência da peça. Entretanto, os episódios não são brechtianos se aceitarmos a descrição, feita pelo próprio Brecht, dos enredos episódicos: "Os episódios individuais têm de ser amarrados entre si de modo a que os nós sejam facilmente notados. Os episódios não devem se suceder indistintamente, mas dar a oportunidade de interpor nosso julgamento. (...) Para isso, o melhor é aceitar o uso de títulos."[55] A estrutura episódica da peça não visa a nos distanciar. Embora episódicas, as cenas derivam sua estrutura da sequência narrativa característica da tradição oral. A Intermediária está contando uma história; desde seu monólogo inicial, ela sabe como se desenrola a história particular de Toña e Polo – "mais sobre isto mais tarde" (p. 47), ela nos diz, ou "esta é outra história" (p. 54). A leitura equivocada do enredo episódico reside na insistência de rotular o episódico de "brechtiano", ao invés de reconhecer que o teatro "épico" de Brecht recolhe ("toma emprestado") elementos da tradição oral. Como observa Ong: "O que tornava um poeta épico bom era certamente, entre outras coisas, primeiro, a aceitação tácita do fato de que a estrutura episódica era a única maneira e a maneira totalmente natural de imaginar e de lidar com uma narrativa longa. (...) O enredo rígido de uma narrativa longa vem com a escrita" (p. 144). O próprio Brecht foi o primeiro a admitir que, "estilisticamente falando, não há nada de novo no teatro épico"

(p. 75), e que ele havia utilizado técnicas e ideias de fontes como o teatro asiático, os mistérios medievais, o teatro espanhol clássico, o teatro jesuítico e outras. De fato, Brecht é um dos maiores exemplos de vitalidade, seleção e inovação associadas com as trocas interculturais. Contudo, o que o torna *brechtiano* é seu uso particular dos materiais adquiridos. O que torna Carballido *não brechtiano* é *seu* uso particular desses materiais.

As formas ocidentais, aparentemente reconhecíveis, escondem outras lógicas dentro de si. A duplicidade de códigos segue a tradição de esconder um sistema dentro de outro, característica da resistência indígena ao colonialismo. Do mesmo modo como os escultores colocavam uma divindade anterior à Conquista atrás de uma imagem católica, ou dentro dela, a prática de organizar sistemas múltiplos em camadas continua, como demonstra *Yo también hablo de la rosa*. Como mencionei no Capítulo 1, a visão de mundo anterior à Conquista era regida por um sistema de equivalências, e não por um sistema baseado na representação e no mimetismo. Uma imagem, por exemplo, não era uma representação do deus, mas uma atualização do deus. O coração humano, oferecido em sacrifício, nutria as divindades, porém, na verdade era apenas uma das muitas oferendas. O fruto do cacto, no formato de um coração, também servia para o sacrifício, não apenas porque significava, ou substituía, o coração humano, mas porque era equivalente, sendo mais uma manifestação do alimento nutritivo. Desse modo, os mesoamericanos estabeleceram todo um sistema de equivalências em que o coração, como a rosa, compartilhava de uma correspondência profunda. "Como" refere-se a este sistema de correspondências multifacetadas, e não a uma substituição ou aproximação metafórica. Compreender a organização das cenas metaforicamente significaria que elas pulsam *como* batidas do coração e se completam *como* as pétalas de uma rosa. Um méxica, por outro lado, poderia entender a rosa, o coração, os canais das artérias, o espaço da cidade, o conhecimento e a memória como elementos que estão ligados vitalmente, correspondências que fluem uma para dentro da outra, contribuindo para a composição e interconexão complexa do todo. Essa interpretação dos elementos aparentemente desconexos claramente apoia o entendimento, por parte da Intermediária, da interconexão expressa por toda a peça. Estaria essa dimensão pré-Conquista escondida dentro de uma estrutura aparentemente brechtiana, ou estaria simplesmente visível para aqueles que compreendem os códigos? Como Sahagún suspeitava no século XVI, as performances podem ocluir mesmo quando tornam algo visível. As pretensões à compreensão chocam-se contra a opacidade da performance.[56]

A mesma opacidade transcultural complica uma compreensão dos elementos rituais da peça. A história dos "dois que sonharam" e a cena final da peça não são artaudianos porque invocam o ritual; ao invés disso, Artaud é "ritualístico" porque invoca, ou até mesmo mistifica, os ritos indígenas mexicanos. Para Artaud, o não ocidental é a "verdadeira cultura [que] aciona a exaltação e a força. (...) No México, já que estamos falando sobre o México, não há arte: as coisas são feitas para o uso. E o mundo está em perpétua exaltação."[57] Por outro lado, Carballido não mistifica o passado do México ou, como Artaud, assume riscos suicidas para recuperá-lo. Ao invés disso, mais da maneira que associamos à transculturação, ele "redescobre" (termo usado por Rama) e incorpora o passado ao presente. O ritual, como observamos, não aponta em direção ao passado; ele relaciona a experiência de dois homens que buscam atuar de modo apropriado em um deserto inexplicável, desprovido de orientação sobrenatural ou divina, inspirando-se nas tradições que têm à mão. Além disso, a dança ritual de Carballido, que une os personagens ao final da peça, não é uma volta a-histórica ou nostálgica à comunidade ritual. Ela é uma descrição historicamente exata da heterogeneidade cultural da América Latina.

O que, então, esses três termos elucidam? O que eles deixam obscuro? Diria que todos os três são produtos do descarrilhamento do trem da Conquista e da colonização. A mestiçagem nos permite compreender as continuidades raciais e culturais em escala corporal – o microcosmo em que esses conflitos foram vividos como experiências incorporadas. As memórias e as estratégias de sobrevivência são transmitidas de uma geração a outra por meio de práticas performativas que incluem (entre outras coisas) práticas ritualísticas, corporais e linguísticas. Essas práticas têm histórias. A mestiçagem, então, leva em conta o modo como essa cultura é transmitida por/através/como incorporação. Porém, com clareza, essas práticas são formadas ideológica, bem como geneticamente; embora geneticamente alguns mestiços possam não ser, de modo significativo, diferentes dos indígenas, sua percepção de si próprios, tornada visível por meio das vestimentas, língua e estilo de vida, está baseada naquela separação, naquela distância.[58] A Intermediária, como mestiça, é tanto/quanto. O hibridismo, por outro lado, enfatiza a heterogeneidade cultural de lugares como a Cidade do México, para a qual o índice infinito e acelerado de acréscimos contribui e complica. O hibridismo, então, ilumina um aspecto altamente importante dessa realidade contemporânea e pós-moderna que não pode ser explicada pela mestiçagem. Finalmente, a transculturação, concebida de modo mais amplo, aborda questões fundamentais de transmissão, encontradas em teorias da mestiçagem e do hibridismo, mas não em grande – *trans* – escala, que registra movimentos, mudanças e reciprocidades culturais. Ela tem também um papel potencialmente libertador, pois permite à cultura "menor" (no sentido de marginalizada em termos de posição) ter um impacto sobre a cultura dominante, embora as interações não sejam, em sentido restrito, "dialógicas" ou "dialéticas". A transculturação sugere um padrão de movimento cultural em mudança ou circulação. O impacto mensurável do "menor" sobre o "maior" ainda está por vir. Comentadores do Primeiro Mundo frequentemente se referem a trocas interculturais como se isso fosse um projeto consciente, uma decisão de rejuvenescer sua própria cultura exaurida, tomada por aqueles que, como Brecht, exploram, adotam ou minam outras culturas. Os latino-americanos em geral não fazem alusão a tal escolha;

para eles, os conceitos de perda e deslocamento são fundamentais (porém visivelmente ausentes da maioria das discussões no Primeiro Mundo). Muitos teóricos mexicanos refletem intensamente o sentimento de deslocamento de suas culturas nativas, ao mesmo tempo que reafirmam a vitalidade de suas novas culturas. Ao realçar a sobrevivência cultural e a criatividade da transculturação, eles compensam a sugestão de passividade e reificação sugerida pelo poder desigual. Devemos, então, adotar um termo e insistir para que os outros dois "sejam banidos do registro", como sugere o Mestre de Cerimônias de Carballido em seu programa de televisão? Ou buscar entender como cada um deles contribui para se compreeder a transmissão cultural?

PÓS-ESCRITO

Em meu escritório, no trabalho, tenho um altar da Virgem de Guadalupe. Há estátuas de Virgens de madeira, algumas de metal, outras de cerâmica, algumas enfeitadas com rosas e outras adornadas com a bandeira mexicana. Algumas são Virgens de pele escura, outras negras e outras brancas. Minha mãe me legou várias. Outras eu adquiri em minhas andanças pelas Américas. Ao lado de minhas Virgenzinhas está uma grande figura de *papier-maché*, estilo Posada, de La Soldadera. Porque acredito em tudo, outros ícones culturais também entram em meu altar. Tenho figuras de Che e Fidel, uma amostra de lembranças de Evita Perón, e "pós mágicos" para afastar a polícia e trazer sucesso (especialmente populares entre meus alunos). Os que precisam de proteção contra o mau-olhado podem se servir da poeira cor-de-rosa que um amigo trouxe do Brasil. Minha filha, Marina Malintzin, recentemente contribuiu com uma oferenda especial – uma Virgem de Guadalupe cujo coração acende e pulsa quando se aperta o botão em suas costas. Ela sabe que gosto de arte que performatiza. O milagre da reaparição acontece diariamente – talvez não todos os corações do mundo batendo ao mesmo tempo, mas a reativação contínua desses repertórios que abastecem nossas noções de quem nós somos.

4

A RAÇA COSMÉTICA
Walter Mercado performatiza o espaço psíquico latino

Nós, na América, chegaremos, antes de qualquer outra parte do mundo, à criação de uma nova raça, formada a partir dos tesouros de todas as anteriores: a raça final, a raça cósmica.

José Vasconcelos, *A raça cósmica*

O que é um "kosmos"? qualquer coisa ordenada ou harmoniosa, mas também, por uma extensão óbvia, qualquer coisa adornada em virtude de seu arranjo – daí nossa "cosmética".

Robert Wardy, *The Birth of Rhetoric: Gorgias, Plato and Their Success*

Eles [os habitantes nativos das Lucaias] são da cor dos povos das Canárias, nem brancos nem negros, e alguns estão pintados de branco e alguns de vermelho e outros de qualquer cor que acham. Alguns pintam os rostos, alguns, todo o corpo, alguns, apenas os olhos e alguns, só o nariz.

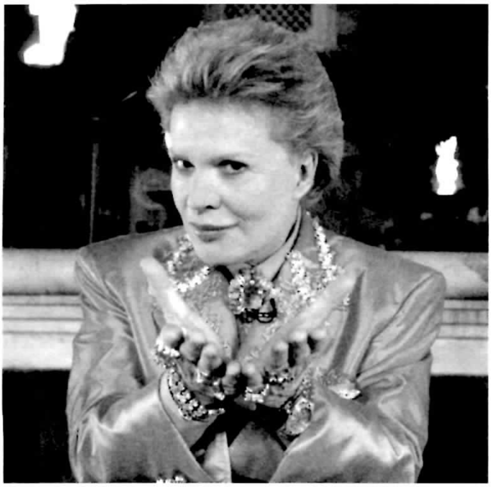
Cristóvão Colombo, *Primeira carta*

Mal posso esperar até 17h45 em dias de semana, quando Walter aparece no programa de notícias latino *Primer Impacto*, na Univisión, para revelar o que as estrelas dizem que vai acontecer. Nessa hora do dia, preciso de toda paz que ele tem a oferecer, sem falar de "mucho, mucho amor". Espero as duas âncoras latinas nos conduzirem pelo programa – elas cobrem os esportes e depois a saúde, insistem para continuarmos ligados para saber as notícias sobre os desastres naturais e aí, até que enfim, chegou a vez de Walter. A pulsação ritmada, a música estranhamente desincorporada e os gráficos giratórios do cosmos coberto de estrelas prometem levar-nos rapidamente à presença de Walter Mercado em pessoa.

O CRUZADO DE CAPA

Esqueça a previsão de meu futuro. Não sou crente. Ou melhor, acredito em *tudo* que dá uma interpretação mais positiva à mesma coisa. O que quero saber é: o que Walter vai usar hoje? Talvez uma de suas capas glamorosas – segundo os boatos, há milhares delas guardadas em um hangar de avião em Miami – que inspiraram seu apelido de "O Cruzado de Capa". Adoro essas capas, quanto mais espalhafatosas, melhor: salpicadas de pérolas, com bordas douradas, pregas longas e pesadas em tecidos fabulosos. Ou será que vai aparecer mais discreto, com seu terninho de veludo preto, colete dourado brilhante e sedas suntuosas? Qual de seus numerosos cenários vai servir de pano de fundo? Será que ele vai fazer seu número como egiptólogo – aquele em que ele se senta no trono dourado, quase mumificado em tule, rodeado por uma coluna grega, uma esfinge dourada e centenas de velas bruxuleantes? Ou será aquele que vejo como a sala de visita da vovó – igualmente opulenta, no estilo do final do século XIX, abarrotada de sofás de brocado, excessivamente estofados (com xales de renda vermelha drapejados por cima deles), cortinas pesadas, flores e móveis de madeira escura entalhada. Walter senta-se no sofá, muitas vezes segurando um livro ornamental de tamanho exagerado ou uma linda rosa. Esculturas gregas de belos jovens enfeitam as superfícies por detrás dele. De vez em quando temos um fundo tropical – Walter está de volta em um trono, em meio a um mar de cores fortes e palmeiras, aparentemente verdadeiras, balançando-se ao vento.

Entretanto, em meio a essa variedade que parece sem fim, certas coisas continuam as mesmas. O cabelo de Walter, louro acinzentado, na altura dos ombros, está sempre escovado em um penteado exuberante. Seus dedos, com unhas bem cuidadas, exibem enormes anéis. Suas sobrancelhas arqueadas, os grandes olhos e os lábios cheios, belamente maquiados, sorriem calorosamente. Pergunto-me quantos anos ele terá. Mais de 60? Provavelmente, sim; mas é difícil dizer. As operações plásticas e a maquiagem revelam tanto quanto escondem. Seu espanhol, tão bonito, tão difícil de classificar, tão hábil e artificial, sinaliza uma panlatinidade. Por sua fala nunca se saberia de onde ele vem, mas sabe-se que é latino. Ele adora suas palavras e as acaricia, rolando-as na boca. A encenação é a mesma também. Ele passa pelo horóscopo, signo por signo, às vezes inspirando-se em ou partindo de diferentes tradições: tarô, I-Ching, *santería*, catolicismo, misticismo hindu. Ele afirma que estudou todas. Os livros que consulta em seu programa autenticam sua afirmação.



15. Walter Mercado.
Foto: Pablo Grosby, 2000.

Ele é "culto", como dizem os porto-riquenhos, ou "fino", como falam os brasileiros. Walter, navegador dos sistemas sígnicos infinitos, conduz-nos em uma viagem noturna para as estrelas, para o passado, o futuro e para outras tradições e civilizações.

Geralmente ele é brincalhão, um pouco coquete, às vezes até mesmo malicioso – "Agora, meu leãozinho", ele provoca em tom conspirarório, "escute bem, estou falando com você". Walter conhece nossos segredos, embora nos advirta contra a autorrevelação. "Guardem bem os seus segredos – eles devem ficar entre você e seu travesseiro", ele sussurra astutamente. Às vezes ele é uma comadre, um vizinho de porta de quem se é amigo, ou um parente que dá conselhos simples e diretos sobre tudo, desde amor (que ele distingue claramente de casamento) até decoração. Ele sempre nos adverte para não julgar os outros: "Não se esqueça, quando você fala mal de alguém, saiba que vão também falar mal de você", ele avisa, levantando a mão elegantemente coberta de joias. A encenação e o trabalho da câmera também continuam quase sempre os mesmos. Ele pontua cada sinal alternando sua atenção entre uma das várias câmeras fixas. Seus olhos se toldam com um olhar longínquo – seria o cosmos que ele está examinando? Sua maquiagem? Ou suas anotações? Seu gesto de despedida parece a bênção de um padre. Em um movimento em quatro etapas, ele levanta as mãos para cima para nos desejar paz, leva as mãos ao peito, faz um círculo ao redor do coração, traz os dedos aos lábios e os estende em nossa direção, enquanto joga um beijo. Ele nos deseja muito, muito amor. Seus olhos continuam focados, estabelecendo confiança e intimidade com o espectador não visto e desconhecido. Ele fica olhando para nós até sua imagem ser transferida para o gráfico cósmico original. Um narrador nos convida a escrever para Walter *diretamente* no endereço na tela. Eu sei que ele está falando comigo.

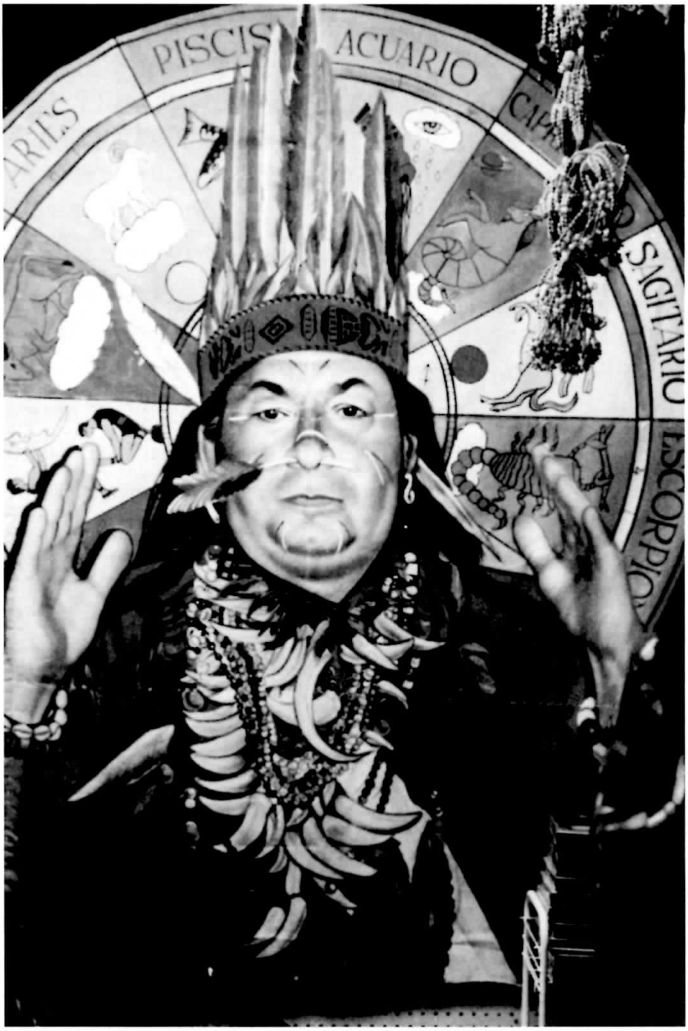
Bem, de certa forma. Comigo e, ao que parece, com os 120 milhões de outras pessoas por dia, de acordo com sua divulgação publicitária. *Walter y las estrellas* é transmitido no canal 41 todos os dias. Esses atos de transferências são diferentes daqueles sobre os quais tenho escrito. Walter circula nos locais pós-modernos do capitalismo tardio. Podemos pagar para ouvir sua voz gravada em sua linha especial mediúnica, o *Círculo de poder de Walter Mercado*. Ou então ouvi-lo diariamente no rádio, ou ler sua coluna. Seus livros, audiolivros e CDs vendem aos milhões. Walter, um produto da mídia, nunca (mas também sempre) está "ao vivo". Ele oferece a ilusão de que está sempre "lá", à nossa disposição, apesar de nunca sabermos onde. Seus locais são sempre *sets* – sabemos que ele tem um apartamento em Nova York, uma linda casa em Miami e uma mansão deslumbrante em Porto Rico, mas nunca sabemos onde ele está. Embora viaje sem parar, os cenários independentes nunca dão uma pista do que existe do lado de fora. O "além" é puro simulacro. Mas acredito que ele exista pessoalmente. Parece que celebridades como Bill Clinton, Susan Sarandon e Madonna tiveram encontros com ele. Grandes companhias pedem-lhe para examinar seus futuros (financeiros). Mulheres latinas mais velhas, que constituem a maior parte de seu público na televisão, confiam nas opiniões dele para administrar seus problemas diários. Uma delas, apresentada em um de seus vídeos promocionais, afirma que ele sempre fala a "verdade". Alguns latinos gays que conheço também o adoram e o chamam afetuosamente La Carroca, "porque se echa la casa encima" [ele é superproduzido]. Seu estilo estranho e a ostentação exuberante de referências culturais caracterizam-se pelo excesso. Pergunto-me como ele consegue escapar impune dessa performance bizarra, considerando que o programa tem como alvo um amplo espectro de público de classe média e classe média baixa por todas as Américas. A extensão de sua popularidade é o que considero interessante, principalmente entre o público latino e latino-americano, comumente visto como convencional em questões sociais. O céu é o limite, parece-me, quando se trata de figuras místicas.

Os oráculos gozam de autoridade especial nas Américas Latinas, como se pode observar no fenômeno Walter. O entendimento histórico, como indicam os manuscritos e códices do século XVI, abrange tanto os acontecimentos passados quanto os futuros. Montezuma, por exemplo, confiava em presságios e adivinhos para prever os prejuízos trazidos pelos invasores estrangeiros. Na Mesoamérica dos séculos XV e XVI, o adivinho era "o sábio, em cujas mãos estavam os livros, as pinturas; aquele que preservava os escritos, que possuía o conhecimento, a tradição, a sabedoria que foi pronunciada".[1] O segredo estava não apenas nos livros (no banco de memória que chamei de arquivo), mas, o que é igualmente importante, na interpretação e performance das falas (o repertório). Contudo, os adivinhos pagavam um preço alto por proferir interpretações aterrorizadoras. Montezuma matou alguns de seus visionários por predizerem a queda do Império Méxica e trancou outros na prisão, descobrindo depois que eles "desapareceram" milagrosamente. A autoridade dos adivinhos e, mais tarde, dos espiritualistas e xamãs, baseada em sua habilidade de revelar o imprevisível e na capacidade de se esconder dos que estavam no poder, persistiu através dos séculos. Figuras visionárias carismáticas vieram à tona nos séculos XVII e XVIII como líderes de resistência, oferecendo fontes de conhecimento de oposição e práticas culturais banidas pela Inquisição e pelo Estado. A influência deles permaneceu, apesar de todos os esforços da igreja católica e das autoridades civis para pôr um fim em seu poder profético e pessoal.[2] Uma das acusações contra eles foi sua habilidade de se tornarem visíveis ou invisíveis, de acordo com sua vontade. Diferentemente dos sujeitos comuns, eles pareciam controlar sua incorporação e provaram ser imunes ao exame e à vigilância.[3] Além disso, sua fonte de poder se baseava em visões e práticas não disponíveis para aqueles em posições de autoridade secular e religiosa. Eles se esquivavam do sistema hegemônico de controle. Uma maneira de entender como a prática incorporada transfere a memória social e a identidade através dos séculos pode exigir a análise dos movimentos de oposição nas Américas, organizados ao redor dessas figuras visionárias.[4]

O fantasma do oposicionismo continua a assombrar e dar poder às performances espirituais latinas. Elas insistem na esperança de que os sem poder podem se esquivar do poder dominante. Nos Estados Unidos, os latinos se voltam frequentemente para as soluções rituais tradicionais de seus locais de origem para lidar com os problemas atuais de deslocamento cultural e físico. Seria uma forma de pensamento mágico esperar que uma lata de pós mágicos, supostamente destinados a afastar policiais, vá segurar o Departamento de Polícia de Nova York? Podem pós mágicos libertar sujeitos modernos do escrutínio e da vigilância?

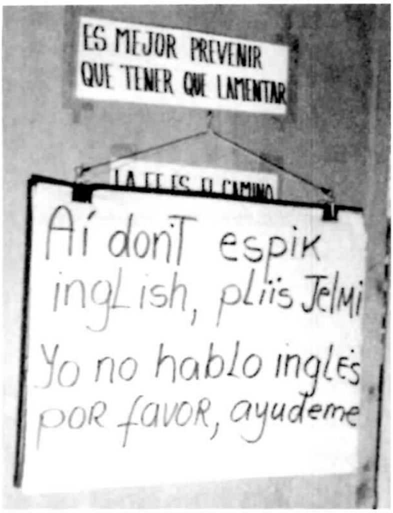
Walter, rei da indústria de oráculos, é de longe o mais bem-sucedido dos muitos médiuns, curandeiros e espiritualistas que competem pelo mercado latino nos Estados Unidos. *Botánicas*, mercados, websites e lojas especializadas vendem muitos dos produtos associados com essas práticas de cura populares. Amuletos, ervas, velas, sabões, pós mágicos, mapas, perfumes, incenso e latas grandes de spray ajudam a afastar as forças do mal. Cartas de tarô, estátuas de santos católicos, *eleguas de santería* e bonecos de vodu estão lado a lado nas prateleiras dessas *botánicas* ecumênicas. Como as populações latinas que elas atraem, essas práticas também compartilham o espaço cultural mais ou menos pacificamente.

A presença de Walter, estranhamente desincorporada, é pouco comum para os espiritualistas, muitos dos quais não têm acesso à mídia e dependem da transmissão incorporada. El Indio Amazónico, para dar outro exemplo de um célebre curandeiro/espiritualista, tem três consultórios em Nova York, além de outro em Los Angeles e um templo na Colômbia, sua terra natal. Ele oferece serviços de diagnóstico e tratamento – leitura de mãos, tarô, *limpias* – disponíveis em outras *botánicas*. Seus consultórios, diferentemente destas, mais parecem um consultório médico do que uma farmácia. Ele não vende nenhum produto. Ao invés disso, uma recepcionista vestindo jaleco de laboratório – uma túnica verde com estrelas e símbolos – cuida dos clientes que, assentados, esperam sua vez. Porque é uma celebridade, El Indio


PISCIS
ACUARIO
ARIES
SAGITARIO
ESCORPIO

16. Pôster de El Indio Amazónico em seu consultório em Queens, Nova York. Foto: Diana Taylor, 1999.

Amazónico pode cobrar o dobro de outros curandeiros, mas isso significa também que a clientela depende de sua presença pessoal. Embora seus assistentes assumam quando El Indio está em seus outros lugares de trabalho, a maioria dos clientes espera seu retorno.

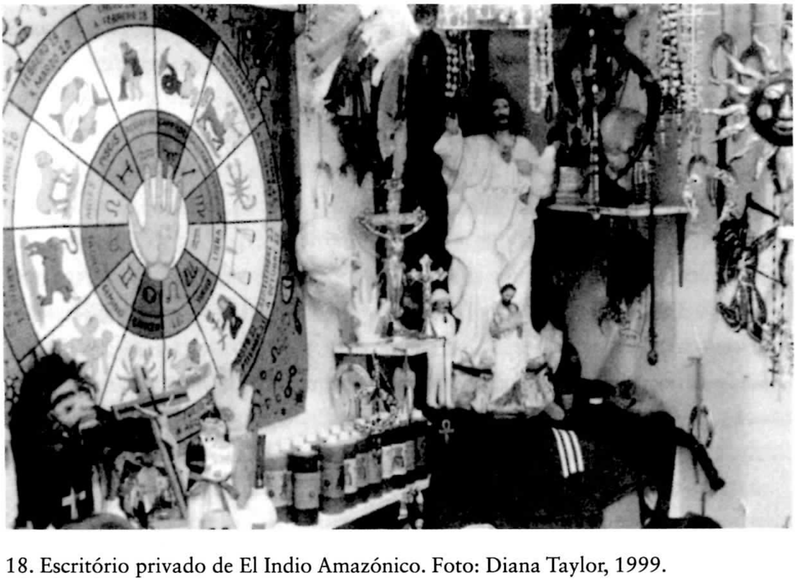


17. Um pôster no consultório de El Indio Amazónico informa ao suplicante o que dizer: "Jelmi". Foto: Diana Taylor, 1999.

O consultório de El Indio é, franca e pobremente, teatral. Um índio de madeira de 1,20 m de altura recebe os visitantes à porta. Uma caixa de doações, estrategicamente colocada, convida-nos a trocar dólares por desejos. O grande cômodo na parte da frente da loja contém uma parede divisória, enquanto a área da recepção situa-se à esquerda. Uma plataforma elevada, posicionada logo à frente, é enfeitada com velas elétricas, enormes rodas da fortuna, cartas, uma imensa palma da mão e outras parafernálias cósmicas. Espetáculos milagrosos de cura supostamente acontecem nesse palco – vemos os acessórios de cena ao longo da passagem que leva até ele. Muletas avulsas estão encostadas a uma parede, parecendo prontas para o suplicante agarrar ao se dirigir ao palco em direção à cura. Um pôster, como um ponto teatral, diz ao suplicante o que falar: "Jelmi" (*help me*, isto é, ajude-me). Ao lado, uma máquina de costura atesta a necessidade de consertos de última hora. Uma grande pintura em tela, representando El Indio fazendo uma cura em uma tribo nativa, serve para ancorar essa prática em uma tradição "autêntica". Uma tela de vídeo do tamanho da parede atrás do palco mostra El Indio em ação – uma *mise en abyme*.

Existem duas áreas privadas ao lado desse espaço. Atrás do cômodo da recepção está um escritório interno privado, onde El Indio realiza suas consultas individuais, isto é, lê cartas, tarô, as mãos e receita remédios ou tratamentos caros. Esse consultório interno, como a grande área externa, está coberto de signos e símbolos de todos os sistemas de crenças que se pode imaginar – ferraduras, figuras de Cristo, bustos egípcios e cabeças mumificadas. No porão, que não me permitiram visitar, El Indio montou um estúdio em que produz os vídeos que ele distribui gratuitamente para os visitantes.

O grande número de pôsteres, pinturas murais e imagens de vídeo mostrando El Indio preparam-nos para a aparição dele próprio. El Indio, vestindo roupas tecidas a mão, um cocar de penas, uma pena atravessando o nariz, pintura facial, contas e dentes de tubarão, apresenta uma performance, ao mesmo tempo que oferece uma autenticidade "nativa", um modo indígena de ser, conhecer e curar. Ele se apresenta explicitamente como *o* repertório de conhecimento incorporado tradicional:



18. Escritório privado de El Indio Amazónico. Foto: Diana Taylor, 1999.

"testimonio y herencia de una cultura que no ha muerto y se conserva en este personaje" [testemunho e herança de uma cultura que não morreu e que está preservada neste personagem], como diz seu vídeo promocional.[5] Embora ele também extraia elementos de toda tradição que se possa imaginar, reivindicando um *espiritismo universal*, a legitimidade de El Indio está radicada em seu corpo e em seu conhecimento nativo. Em um ato autorreflexivo de "etnografia de resgate", ele se objetifica, ele é todo corpo, um *personagem* que funciona como receptáculo e condutor de conhecimento. Ele é uma prova viva de uma prática "autêntica" que claramente pressupõe uma prática falsa. Seu corpo serve como palco para seu poder milagroso, que ele prova ao enfiar pregos em sua língua e lábios ou ao retalhar seu braço com uma faca.

Por mais "anormal" que essa performance pareça, El Indio, como Walter, ainda assim cumpre uma função normalizadora e reguladora. Ele encena a noção de uma tradição pura e autêntica, ainda intocada, às margens da sociedade moderna. Ele liberta os latinos do frenesi pós-moderno de Jackson Heights [noroeste de Queens, em Nova York], levando-os à tranquilidade do pré-moderno por meio da reencenação performática. O corpo de El Indio transmite a "memória" da integridade corporal primária que, como ele nos lembra, nós perdemos e apenas ele pode reativar. Dúzias de velas em forma de casais de noivos e imagens de casais heterossexuais felizes afirmam somente as noções mais tradicionais de amor e felicidade. E por que, eu me pergunto, os suplicantes têm de se dirigir a El Indio com expressões em inglês rudimentar ("Jelmi"), que eles leem em cartões? Apesar de toda a retórica de autoajuda do vídeo e da informação promocional, o cliente ainda precisa de El Indio para fazer uso de forças externas a fim de assegurar o sucesso. O suplicante, distanciado de práticas "autênticas" de uma Amazônia em rápido desaparecimento, enquanto ainda não está fluente ou incorporado à cultura dominante dos Estados Unidos, parece estar fadado ao fracasso. Ao invés de um tanto/quanto, ou mesmo de um ou/ou, o espetáculo coloca o cliente em um espaço de nem/nem. Pode-se argumentar que essas performances de sujeição seguem a longa tradição latino-americana de peregrinações estafantes, autoimolação e outros rituais de humilhação. Mas a performance do cliente como um suplicante aflito, incapacitado e não fluente também reforça a prática politicamente desastrosa de forçar os latinos a assumirem papéis submissos. Os roteiros encenados nesse palco foram concebidos por El Indio, que fornece os acessórios de cena e as falas. Esse ritual prova o oposto da confissão, o oposto do testemunho. Ele força os clientes a encenar histórias dolorosas que não pertencem a ele, em lugar de buscar processar sua própria dor ou trauma. A sujeição sociopolítica, portanto, é ensaiada no próprio espaço em que alguns latinos procuram o empoderamento.

LUCKY NUMBERS 1 6 11 LUCKY DAY SATURDAY

19. Consultório de El Indio Amazónico. Foto: Diana Taylor, 1999.

A performance de El Indio Amazónico ajuda a entender as limitações da incorporação quando se pensa sobre os latinos. Isso significa não apenas criticar a performance de cura encenada por El Indio, mas também o que ele personifica. A especificidade de seu espetáculo – em termos de raça, sexo, localização geográfica, vestimentas étnicas, repertório cultural e estilo de performance "primitivos" – provoca certas reações. Os progressistas poderiam argumentar que essa é a incorporação que deve ser abandonada se quisermos ir contra a visão essencialista de raça e etnicidade, a figura ancestral que se deve transcender se continuarmos a endossar a noção de raça cósmica e mestiçagem, defendida em 1925 pelo educador mexicano José Vasconcelos: "(...) nenhuma raça retorna."[6] Culturalmente, as Américas têm investido fortemente no desaparecimento da presença indígena – nossas noções de modernidade dependem disso. Não há volta, como nos lembra Vasconcelos (p. 16), nenhum espaço para um repertório de práticas performáticas nativas no processo social de mestiçagem que transcende a "diferença".

No extremo oposto do espectro da representação, Walter Mercado oferece um espetáculo e uma prática da latinidade muito diferentes. Isso não significa que ele quer se mostrar "culto" em relação ao "primitivo" associado a El Indio, no âmbito das práticas estéticas da "alta/baixa" cultura, ou que seu espetáculo apela para fantasias distintas a respeito de classe, raça e sexualidade. Enquanto El Indio aponta conscientemente para uma forma de capital cultural radicado no passado em desaparecimento, Walter representa uma identidade que se faz por si mesma, desincorporada, em permanente expansão e sempre em formação. Suas opções de representação resultam, evidentemente, do fato de ele ser branco. Nunca se permitiria a El Indio performatizar sua persona por todas as Américas. Walter assume seu papel de guru resplandecente que preside sua própria versão das "Américas", que inclui "países" como Miami, Porto Rico e muitas das nações amigas de Walter, que podem ser encontradas em seus mapas. As Américas que ele habita se conhecem por meio de seus hábitos televisivos – não através de tradições de performance em comum ou da cultura escrita, mas unidas pelos conglomerados de mídia como a Univisión. A performance de Walter negocia com o futuro, com as populações latinas empreendedoras, que estão se tornando rapidamente bem-sucedidas como forças políticas e econômicas importantes.

O modo como esses médiuns determinam o passado/futuro de uma identidade latina está profundamente enredado com a natureza incorporada e desincorporada de suas performances. El Indio e Walter participam de atos de transferência muito diferentes – um, legitimado por uma incorporação precária; o outro, espectral, arquival e desincorporado. A persona assumida por Mercado também se inspira em um amplo repertório de modelos vindos de vários repertórios e arquivos culturais, que incluem líderes espirituais de toda sorte, videntes, padres católicos, espiritualistas e celebridades como Liberace e El Ves, astro do rock latino. Em cada caso, o status divino, oculto ou de celebridade transcende a pálida normatividade da vida secular. Ele se retrata como mais uma em uma longa lista de crianças profetas que vivenciaram tanto a carência pessoal quanto poderes mágicos aos seis anos. Ele próprio relata que, "um dia, minha mãe atendeu a porta e viu o quintal cheio de pessoas esperando para serem tocadas por 'Walter dos Milagres'. Meus pais não gostaram nada disso (...) apesar de minha avó ser a maior leitora de tarô da Espanha".[7]

Parece que foi assim que Walter foi escolhido.[8] Ao invés de se apresentar como a incorporação e o auge de uma tradição, como faz El Indio, Walter salta diretamente para dentro da categoria super-humana do extra-ordinário. Imagino que faça sentido, então, que sua persona esteja além das convenções em termos de sexualidade, riqueza, estilo. Como o vidente Tirésias, Mercado é uma figura sexual ambígua: homem/mulher. Sua ambiguidade sexual, em suas palavras, reflete um toque do divino: "Deus não é nem homem, nem mulher", escreve Mercado, ao lidar com a mais suprema das taxonomias judaico-cristãs. "A inépcia da língua nos força a descrever este ser supremo em termos de gênero, mas sua essência se estende muito além, abrangendo tudo" (p. 66). A ambiguidade sexual também funciona bem com o catolicismo mais ortodoxo. O padre católico é o único homem no mundo hispânico que pode usar saia. As roupas ricamente bordadas de Walter parecem roupas eclesiásticas caras, criadas para transcender o que revelam muito claramente – o acobertamento sexual. O tecido pesado suprime visualmente o corpo humano que está embaixo. As barras de seus mantos, ricamente enfeitadas, lembram a faixa da batina de um padre. Walter, como o padre, é supostamente desencarnado, todo ele apenas "cabeça". Os anéis lembram a autoridade papal. Um "deus protético", de que fala Freud em *A civilização e seus descontentamentos*: "ele é verdadeiramente magnífico (...) quando coloca todos os seus órgãos auxiliares."[9] O santuário/cenário torna visível o poder da apropriação cultural. O recinto isolado, cercado, cheio de velas, perfumes, tecidos pesados e texturas de todos os tipos confere ao que é inanimado toda a sensualidade negada à carne.

É interessante notar que, aqui, estamos de novo repudiando o corpo.

A RAÇA COSMÉTICA

A astrologia, a leitura das mãos, o tarô e outros rituais de cura oferecem mais uma entrada em um sistema de signos, mais uma arena em que a sujeição psíquica é performatizada. Eles também, cada um à sua maneira, "encenam o sujeito, fazendo-o existir", embora se saiba, por meio de teóricos como Beauvoir, Foucault e Butler, que as maneiras como os sistemas são encenados variam consideravelmente.[10] Como as advertências e conselhos de Walter deixam claro, forças múltiplas puxam e empurram os espectadores em sua audiência de um lado para outro. Para sujeitos biculturais, como os latinos nos Estados Unidos, o processo de sujeição envolve um script duplo, duplamente complicado – pois os sistemas regulatórios externos demandam formas de aquiescência diferentes, às vezes irreconciliáveis. A identidade cultural é altamente performativa. O reconhecimento baseia-se em comportamentos incorporados e atos de fala: as línguas que falamos, a forma como "fazemos" nosso gênero e sexualidade, as maneiras como classe e raça são entendidas e tornadas visíveis, o grau de agência demonstrado pelos atores sociais.

Porém, essas performances funcionam de modos diferentes em sistemas culturais diferentes, como demonstra a situação dos latinos nos Estados Unidos. Latino-americanos de classe alta podem ficar espantados ao descobrir que são automaticamente considerados subalternos na imaginação popular dos Estados Unidos. Negros de Porto Rico, República Dominicana e de outras partes da Afro-América são frequentemente rotulados negros, e não hispânicos, nos Estados Unidos. Brancos, negros e ameríndios da América Latina podem ser todos reunidos como "povos de cor". As práticas visuais e tecnologias de identificação que se desenvolveram nas Américas para estabelecer e catalogar categorias raciais – desde as pinturas de castas do século XVI e XVII, até a fotografia nos séculos XIX e XX – paralisam-se diante do dilema: os latinos não são identificáveis por raça.[11]

O censo de 2000 nos Estados Unidos tropeça diante dessa compreensão. O país está agora dividido em dois – não em brancos e negros, como antes –, mas em não hispânicos (o que inclui brancos, negros, asiáticos e pessoas originárias das ilhas do Pacífico, multirraciais e "outros" – grupos designados pela raça) e hispânicos (uma designação étnica que abrange pessoas de qualquer raça).[12] Os "latinos" ou "hispânicos", conforme são chamados pelas autoridades, demonstram os limites das classificações e teorias raciais.[13] O termo "hispânico", embora tenha adquirido um caráter racial na cultura dominante dos Estados Unidos, não é uma categoria racial. Não é uma raça cósmica, como afirmava Vasconcelos, que iria suplantar as categorias existentes ("negro, branco, índio, mongol") ao se transformar na quinta raça mestiça das Américas, a raça "final", "cósmica", "moldada a partir dos tesouros de todas as anteriores".[14] Mas uma raça cosmética, em que a aparência externa não consegue revelar uma estabilidade ontológica. O que isso significa, exatamente? Que as raças de fato "desapareceram" e que a população se fundiu em uma raça "cósmica", sem raça, como Vasconcelos previu? É pouco provável. A política da "diferença" racial continua a controlar o acesso ao poder, à riqueza, à educação e ao sistema de saúde por todo o hemisfério. O privilégio da brancura não foi suplantado em lugar nenhum. Agora, nas Américas, como nos escritos de Vasconcelos em 1925, a linguagem da mestiçagem busca subsumir as categorias raciais e o racismo para fins políticos específicos. Mas esses fins são diferentes. No México, durante os anos de 1920, os intelectuais estavam combatendo teorias de supremacia branca vindas do norte. Havia poder em uma identidade coletiva racial imaginada. Hoje, no "norte", latinos e hispânicos perturbam todo o imaginário racial dos Estados Unidos. Isso não acontece porque os hispânicos são considerados uma etnia, e não uma raça. O próprio censo deixa claro que os latinos "têm" uma raça, mas esta pode ser qualquer raça. Raça, o maior marcador visível no arsenal colonial, não consegue tornar visível a maior minoria da nação.[15] A raça cosmética, definida por práticas performáticas, e não pela cor da pele, desestabiliza a própria "raça". A pesquisa genética já ridicularizou os fundamentos biológicos das categorias raciais. Agora, os latinos interromperam os sistemas de identificação sociais e visuais. As ondas de imigração nos últimos 50 anos tornaram indistintas todas as noções de identificação visual. Vieram imigrantes de todas as cores: migrações de indivíduos de classe operária de pele escura, vindos de Porto Rico, e, nos anos de 1960, antirrevolucionários cubanos "brancos" de classe alta e média; porto-riquenhos "brancos" de classe média e os balseiros "negros" descartados, vindos da Bahia de Mariel, em Cuba, no início dos anos de 1980; as migrações recentes de exilados políticos de países predominantemente "brancos" como Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile; o fluxo constante de povos indígenas e mestiços, oprimidos política e economicamente, vindos do México e da América Central. Acrescentem-se estes grupos a aqueles que já estavam aqui antes de se redesenhar a fronteira entre México e Estados Unidos em 1848, e fica claro por que os latinos parecem simultaneamente estar por todo lado e, apesar disso, não localizáveis, visíveis, mas não identificáveis.

Os latinos se tornaram a maior minoria nos Estados Unidos, embora ninguém parecesse notar. Eles, como Walter, são descritos como completamente invisíveis, não localizáveis e/ou totalmente performáticos. Eles ainda estão de fora da maioria das discussões sobre raça. Poucas universidades têm programas de estudos latinos, não há um Mês da História Latina e nem um Dia dos Direitos Civis em honra de César Chavez. Procure a seção de livros latinos em qualquer livraria. Supondo-se que haja algo "hispânico", é provável que se encontre material que inclui desde os templos anteriores à Conquista e livros de culinária argentina, até livros sobre decoração com papel recortado. Quem sabe quem são os latinos ou o que realizaram nos Estados Unidos? Que arquivos abrigam suas histórias, escritos e realizações artísticas?

Não surpreende, então, como argumentei no capítulo inicial, que essa falta de presença arquival leve as pessoas a questionarem a própria existência dessas populações. Para muitos, parece que os latinos não têm corpos. Eles são operários sem documentos, indistintos, que fazem um trabalho necessário, porém invisível. Uma igreja latina no Lower East Side de Nova York, em frente à qual eu sempre passo, tinha um mural que dizia: "Deem-me suas almas – fiquem com o restante." Os políticos querem votos. O mercado quer consumidores para carros de tamanho médio e cartões telefônicos para chamadas internacionais. Dramaturgos chicanos como Luis Valdéz e Cherríe Moraga têm peças em que seus protagonistas revolucionários literalmente não têm corpos – apenas cabeças.[16] Distorcida pelos sistemas de representação opressivos, diz Moraga em *Loving in the War Years*, "eu me tornei puro espírito – sem corpo".[17] Quando os latinos têm corpos, eles tendem a estar desarticulados – são as costas que se curvam para apanhar morangos, os braços que limpam as casas, as mãos que empurram carrinhos de bebê. Ou então são os braços atrás das grades – entre as massas desproporcionais de homens e mulheres de cor nas prisões norte-americanas. Quem se importa com o corpo latino, ou cuida dele? A maioria dos latinos não tem direito ao voto, acesso ao sistema de saúde ou à educação. A incorporação apresenta problemas políticos, éticos e legais que muitos funcionários do governo e eleitores americanos prefeririam não ter de enfrentar.

Para outros, os latinos são barulhentos, temperamentais, com tendência a demonstrar afeto excessivo e a se exibir. A identidade latina, então, parece menos uma questão de origem racial ou mesmo geográfica do que de estratégias de autocriação: língua, gosto, música, comida e autoidentificação.[18] Não é isso mesmo?

Os imperativos culturais, portanto, colidem uns contra os outros, às vezes ameaçando quebrar o sujeito bicultural no meio. Em vez do tanto/quanto que define a mestiçagem cultural e biológica, os latinos nos Estados Unidos confrontam-se com uma situação de ser uma coisa ou outra.[19] Walter resiste a essas limitações, movimentando-se exuberantemente no tanto/quanto: tanto homem quanto mulher, tanto branco quanto latino, rico e "do povo", falante de inglês e de espanhol, porto-riquenho e habitante do continente, leitor da sorte e pessoa de sorte. Meu prazer em sua performance permite-me esquecer que sua habilidade em se movimentar nesses espaços está associada a seu status privilegiado de homem rico e branco. Em um nível, então, ele apenas apoia as estruturas de visibilidade existentes.

Em outro nível, eu gosto de acreditar (ou finjo acreditar) que a biculturalidade de Walter ainda propõe um desafio à normatividade. Como políticos e comentaristas tais como Pat Buchanan e Linda Chavez lamentam, os latinos frequentemente evitam a situação ou/ou. Muitos não querem ser "assimilados". A maioria escolhe não abandonar suas práticas culturais mesmo quando aceitam as novas. Ser *bi* é bom. Os latinos procuram médicos quando estão doentes e têm acesso à medicina ocidental, mas muitos também participam de toda sorte de práticas de cura não ocidentais. Ir ao curandeiro ou espiritualista é outro exemplo da atitude tanto/quanto. Curandeiros, médiuns e espiritualistas consideram certos tipos de arquivos e repertórios culturais (ervas, pedras, cartas, signos cósmicos) como equivalentes à competência que exige *conhecimento* e *entendimento*, ao invés de crença. Participar de uma *limpia* (purificação) é um exercício ontológico, outra maneira de ser latino. Nos Estados Unidos, essas práticas realçam os momentos de ruptura, os nódulos nos quais se reúnem sistemas conflitantes. Walter e outros espiritualistas latinos tornam esses pontos visíveis, mapeando um espaço sociopolítico, e não um espaço cósmico ou psíquico.

OS PERFORMATIVOS ALEGREMENTE INFELIZES

"Dizer uma coisa faz com que ela aconteça?"[20] J. L. Austin, como é de conhecimento de todo aluno de estudos da performance, criou o termo *performativo*, "evidentemente derivado de *perform*" (p. 6), para se referir à linguagem que age. Há casos – cerimônias de casamento, batismos de navios – em que dizer uma coisa realiza algo (p. 12). Diferentemente dos constativos, ou declarações de um "fato", o performativo se fantasia: é uma forma "disfarçada", que "macaqueia" asserções de um fato (p. 4). Contudo, Austin postula que eles funcionam de modos diferentes: "O enunciado constativo é verdadeiro ou falso e o performativo é feliz ou infeliz" (p. 54). Austin desenvolve, então, um sistema elaborado, que identifica performativos ineptos – as coisas "dão errado na ocasião dessas enunciações" (p. 14) – e aponta as muitas razões pelas quais os performativos não agem como antecipado. Há insucessos (*misfires*), atos que não fazem efeito e que são considerados nulos ou vazios, seja porque (1) o procedimento usado está errado ou a pessoa que o executa não é apropriada – um "apelo indevido" (*misinvocation*) (p. 17); ou (2) o procedimento está correto, mas sua performance está malfeita – "execuções falhadas" (*misexecutions*) (p. 17). Nesse livro maravilhoso, que desenvolve sua argumentação à medida que avança, Austin parece performatizar o que eu gostaria de sublinhar aqui. Os insucessos, apelos indevidos e execuções falhadas podem ser divertidos. Sugiro que Walter é o mestre do insucesso, uma pessoa não autorizada que usa métodos impróprios para desorganizar a sabedoria convencional e pronunciar – bem como produzir – uma nova ordem social.

Como performer, Walter é especialista em artes como a inversão, o exagero, a mistura, a contradição, a imitação burlesca, *lo cursi*, *rasquache* e *relajo*. Ele confere à *drag queen* autoridade papal. Ele lê a política por meio da astrologia e comenta a brutalidade da Conquista, da escravidão, do sexismo e de outros males sociais por meio do movimento das estrelas. Ao invés de agir como intermediário do amor de Deus, ele nos oferece o seu. Ele mistura o que se propõe passar por arte erudita – suas estatuetas gregas e grandes livros – com *rasquache*, o mau gosto *cursi* ou ridículo associado com os que têm de se contentar com pouco.[21] Ele é um mau ator, uma diva, uma comadre, um conhecedor, um homem de negócios e um homem culto. Mercado, o médium do mercado, é um arquimilionário que vende e endossa produtos. Super Mercado, como um comentarista o chama, negocia de tudo, desde "produtos energéticos" a terços que ele afirma ter poderes especiais. Mercado é um líder espiritual carismático, que se acredita ter sido uma criança doentia, gaga, em seu Porto Rico natal. Ele manifesta o novo "destino" latino, demonstrando a promessa de transformação: da pobreza para a riqueza; da gagueira para a fala profética; de Porto Rico para o mundo.

Entretanto, outro elemento que talvez seja igualmente interessante é o jogo de esconde-esconde que acontece na performance de Walter, uma ocultação (*closeting*) que opõe duas práticas – o *camp* euro-americano e o *rasquache* latino-americano – que se juntam para que uma esconda o que a outra revela. Desde suas articulações (em oposição às práticas) teóricas iniciais, nem o *camp* nem o *rasquache* são estranhos a esse tipo de ocultação (*closeting*). O famoso ensaio de Susan Sontag, "Notes on Camp" [Notas sobre o *camp*], publicado em 1964, deu origem a debates acalorados a respeito da política do *camp* e até mesmo da política da própria Susan Sontag.[22] Embora tardiamente associe o *camp* aos homossexuais (nota 50), Sontag tem sido acusada de minimizar o que outros comentaristas veem como o elo vital entre o *camp* e a performatividade *queer*.[23] Contudo, é interessante notar que esse ensaio também deu origem à teorização do *rasquache*. Embora o *rasquachismo* tenha uma longa história na cultura popular mexicano-americana, a divertida e sucinta articulação teórica do *rasquachismo* de Tomás Ybarra-Frausto, "*Rasquachismo*, a chicano sensibility" [*Rasquachismo*, uma sensibilidade chicana], de 1991, parte do ensaio de Sontag.[24] A maneira como Ybarra-Frausto usa as "notas" de Sontag como modelos para suas reflexões sugere uma interligação profunda (bem como uma divergência radical) entre as duas teorias que buscam, frequentemente, ignorar a existência uma da outra.

Como o *camp*, o *rasquachismo* é definido como o "bom gosto do mau gosto".[25] Politicamente, ambos são discursos de minorias que captam o prazer e a diversão na atitude de oposição. Estilisticamente, os dois são *cursi*, termo traduzido como "cheio de ostentação, espalhafatoso, pretensioso" pelo *New World Spanish-English Dictionary*. O *camp*, definido por Sontag como "um emblema de identidade", encontra sua contraparte no *rasquachismo*, definido como "os códigos verbais e visuais que usamos para falar para cada um de nós entre nós mesmos" (p. 155). Nem o *camp* nem o *rasquachismo* são "elevados" ou "sérios". A lista de itens *camp* fornecida por Sontag, como luminárias Tiffany e óperas de Bellini, encontra sua contraparte na lista de itens *rasquaches* de Ybarra-Frausto: *tamales* de micro-ondas e "retratos de Emiliano Zapata em veludo" (p. 155). "O *camp*", segundo Sontag, "vê tudo entre aspas. Não se trata de uma luminária, mas de uma 'luminária'" (nota 10). O *rasquache* também se baseia na citação, na reciclagem, na transposição para um contexto que ocasiona a inversão do alto para o baixo, do reverente para o irreverente: Emiliano Zapata, o grande herói revolucionário, em veludo brilhante barato. Sontag afirma que "a essência do *camp* é seu amor ao inatural: ao artifício e ao exagero" (p. 277). Como o *camp*, o *rasquache* é extravagante e exagerado, "um senso decorativo exuberante cujo axioma básico pode ser 'demais nunca é o bastante'" (Ybarra-Frausto, p. 156). Como o *camp*, o *rasquache* é inseparável das pessoas que o praticam. Portanto, Ybarra-Frausto repete o medo, manifestado por Sontag, de "trair" a sensibilidade ao definir publicamente o código privado e assume uma abordagem não solene, até mesmo *rasquache*, à sua exploração. Ambas as teorias andam nervosamente na linha. Seria *camp/rasquache* sobre eles/isso? Ou seria sobre nós? Será que nos tornamos *camp/rasquache* ao falar sobre isso?

Temos aqui, então, duas "sensibilidades" relacionadas em funcionamento. A divergência radical tem a ver com os agentes dessas sensibilidades e com as políticas de sua prática. Cada teoria rejeita ou nega o sujeito – em termos de classe, raça e orientação sexual – no centro da outra. O *camp*, para Sontag, "é, por sua natureza, possível apenas em sociedades ricas" (nota 49), enquanto o *rasquachismo*, para Ybarra-Frausto, reflete o gosto das classes mais baixas: ele é "uma perspectiva do mais fraco", "uma atitude radicada na engenhosidade e na adaptabilidade, porém atenta à postura e ao estilo" (p. 156). Nos Estados Unidos, o *rasquachismo* "se desenvolveu como uma sensibilidade bicultural" (p. 156). Os homossexuais de Sontag pertencem também a uma "minoria", mas trata-se de uma minoria "criativa", certamente não étnica (nota 51). De modo inverso, os chicanos podem estar em condição inferior, ser animados, resilientes e engenhosos, mas nunca gays. O ensaio de Sontag associa, a contragosto, sensibilidade com prática sexual e privilégio de classe, enquanto toma por certo o privilégio racial. O ensaio de Ybarra-Frausto celebra a sensibilidade como marca das classes baixas mexicano-americanas, enquanto toma por certo a heteronormatividade. Parece que cada ensaio brinca de esconde-esconde; cada um aponta para o que rejeita. Sontag levanta as questões de classe e raça, para então descartá-las; o *camp* pertence não à classe inferior, mas àqueles que vivenciam a "psicopatologia da riqueza" (nota 49). Ela classifica a cantora cubana *queer* La Lupe como *camp* – um lance que pode ter aberto o âmbito da discussão para incluir não euro-americanos e pessoas de cor desde 1964 –, mas ela apenas esboça um gesto em direção a possibilidades que continuam inexploradas. O ensaio sobre o *rasquache* também se desvia da questão *queer* no centro de sua articulação. Tomás Ybarra-Frausto suprime o *queer* intencionalmente, talvez atento ao fato de que o movimento chicano da década de 1960, que ele afirma "ter revigorado a atitude e o estilo do *rasquachismo*" (p. 159), tenha se colocado contra o racismo, em parte através de um machismo que não toleraria questionamentos.

O que isso diz a respeito do médium Walter e do espaço psíquico latino, já que, ao final do século XX, ele performatiza o *camp* sem sexualidade e o *rasquache* sem etnicidade? Que fantasias de identificação ou de ocultação de identidade são negociadas nessa encenação de tanto/quanto ou nem/nem? Walter, o latino branco e muito afluente, espalhafatosamente chama atenção para seu corpo e para sua história de vida, apenas para enfatizar que o que ele tem a oferecer nada tem a ver com sexualidade ou etnicidade, mas com o espírito, a alma. Walter, a estrela, triunfa como latino. Contudo, seu senso de beleza e ordem elimina quase tudo que poderia ser "americano" no sentido hemisférico do termo. Sua inspiração flui da Antiguidade, do Egito, da Europa, da China – embora seus apelos à *santería* o levem para mais perto de sua origem. Apesar disso, sua performance de "civilização" afirma tacitamente que a civilização vem geralmente de "lá longe" e, em termos pessoais, de sua avó espanhola. Também da mesma forma, ele disfarça sua sexualidade ao mesmo tempo que a performatiza no mais público dos espaços. Contudo, ele guarda seus segredos e nos estimula a fazer o mesmo. Walter é a diva do "não pergunte, não conte" na comunidade latina, que ao mesmo tempo pratica e prega uma recusa estratégica de definição.

Entretanto, parte de sua performance inclui a inversão *rasquache/camp* de sua própria premissa. A exibição exuberante de riqueza e sucesso por parte de Walter é tão transparente que se torna engraçada. Ela torna visível, *como fantasia*, a aspiração de vencer em um país que valoriza a brancura, o estrelato e o sucesso material. Não se trata tanto de uma meta, mas de um tipo de expressão freudiana do "desejo".[26] Assim, essa performance de riqueza e de brancura não é apenas uma rejeição, ou um apagamento, do sujeito *rasquache*, mas uma participação na ilusão nacional de "sucesso". Até mesmo os latinos podem entrar nesse jogo. Isso também torna visível o desejo (mesmo que fugaz) marcado etnicamente de "passar-se" por outro e de transcender os efeitos da discriminação racial. A aparição de Walter é tão espectral, tão desencarnada, tão virtual, que a realidade *rasquache* de falta de poder que a sustenta se destaca totalmente. Como Ybarra-Frausto suspeitava, a performance *rasquache* torna seus espectadores e comentadores também *rasquache*: essa performance é sobre "nós", como participantes de sua fantasia, e não somente sobre Walter, que a estrela.

A inversão do *camp* também ridiculariza a ocultação da sexualidade de Walter. Assim, apesar de podermos afirmar que Walter procura esconder sua sexualidade sob vistosas vestimentas religiosas, acho sua opção estética produtiva. Embora nunca se refira à sua própria preferência sexual, ele não apenas a performatiza, mas também advoga a tolerância sexual, lembrando a seus ouvintes que o amor nada tem a ver com acordos contratuais. Ele escreve que "estamos entrando na era do amor e nela as relações entre homens e mulheres, entre homens e outros homens, entre mulheres e outras mulheres – mesmo entre o que chamamos de 'famílias' – serão alteradas de modo dramático e permanente".[27] A ocultação de sua sexualidade vem com instruções para seu público – olhem para mim, ele parece dizer, e pensem o que quiserem; mas não julguem, não critiquem, porque, lembrem-se, quando se aponta para alguém, três dedos apontam de volta para si mesmo. A performance, então, diz respeito tanto ao papel do público na ocultação da sexualidade quanto à sua própria.

O caráter inclassificável de Walter, em todos os sentidos, é a chave de sua popularidade. Ele está em todos os lugares e em nenhum lugar, visível e não categorizável. Ele é um artista intermediário, que performatiza de maneira exuberante o espaço de liminaridade e de alternatividade, tornando-o glamoroso. Ele é o performativo feliz, a face brilhante do posicionamento infeliz dos latinos no imaginário estadunidense; é aquele que, ao reivindicar a proeminência, faz com que isso aconteça. Ele eleva a liminaridade a uma condição cósmica: "Estamos atravessando um portal no tempo" (p. 2), ele escreve. E completa: "Estamos realmente num tempo de total destruição do velho, antes do tempo do renascimento" (p. 57). Ele ocupa o horário de 17h45 na televisão, entre o dia e a noite, entre o público predominantemente feminino das telenovelas e o público misto dos noticiários. Ele navega na zona liminar da especulação que mistura fantasia e futuros. Ele se leva a sério, mas sabemos que se trata de *puro relajo*, somente brincadeira.

O *relajo* é um performativo bem-aventuradamente malsucedido, um ato que rompe o sistema apropriado de comportamento convencional, tornando suas ações nulas e vazias. É um modo liminar de ação que implica a ação de se exibir e representar. *Relajo*, um ato de ruptura espontânea, um ato que quebra a configuração conhecida de um grupo ou comunidade. Face ao *relajo*, o procedimento convencional não pode prosseguir. Como forma de comportamento disruptivo e transgressor, o *relajo* manifesta tanto o desafio aos limites de um sistema quanto o reconhecimento tácito destes. É um ato de desvalorização, ou o que o intelectual mexicano Jorge Portilla chama de "des-solidarização" com as normas dominantes a fim de criar uma solidariedade diferente, jubilosamente rebelde – a do vencido.[28] O *relajo* é um ato de desidentificação na medida em que rejeita qualquer categorização já dada sem declarar ou possuir outra. É uma forma "negativa" de expressão, pois trata-se de uma declaração contra uma posição, nunca a favor. Contudo, o *relajo* mostra-se não ameaçador, pois é cômico e subversivo, de modo a abrir espaço para o distanciamento crítico ao invés do desafio revolucionário. Ele é um aparte, não um ataque frontal. O *rasquache* (a estética, a atitude), como o *relajo* (o ato), é libertador para as comunidades marginalizadas. O *relajo* de Walter é uma performance por constituir sempre uma citação, um "comportamento reiterado", e por exigir uma externalização repetida. É um performativo por causar o efeito que declara, tornando visível a atitude de recusa, o momento de interrupção ou de intervenção. Walter exulta em seu caráter *rasquache*. Por meio do *relajo*, ele zomba das convenções, deslegitimando os sistemas regulatórios normativos. Ele forja um senso de comunidade latina extravagante, liberada e bilíngue, capaz de fazer as regras – e não apenas de segui-las ou infringi-las. Por meio do *relajo*, o mundo passa a se dividir entre aqueles que compreendem o gesto e os que não o compreendem. O *relajo* inverte a configuração colonialista de *insider/outsider*, abraçando os que entendem a piada e excluindo os que ficam sem saber do que se trata. Como o *camp* e o *rasquache*, o *relajo* recusa o acesso fácil. É uma forma de codificação minoritária – de revelar e esconder – a fim de sobreviver na esfera pública.

Essa liminaridade e alternatividade do *relajo* falam de maneira atraente à experiência latina de expropriação social e legal. Para começar, os latinos estão sempre em um entrelugar, sendo marginais em relação ao imaginário tanto latino-americano quanto estadunidense, vítimas frequentes de insucessos performativos. Nos Estados Unidos, a lei e a ordem em geral não funcionam a favor dos latinos, parte da população forçada a suportar um policiamento cada vez mais agressivo. Por razões evidentes, o espaço político da liminaridade tem sido geralmente associado à angústia e ao terror. Para os porto-riquenhos, a identidade nacional tem sido um entrelugar, frequentemente um puxa-empurra entre a ilha e o continente, entre o espanhol e o inglês, entre a "identidade" porto-riquenha e o passaporte americano. Os cubano-americanos expressam, com frequência, sua identificação com a identidade cubana, embora não tenham mais um lar para o qual voltar. Quanto ao sudoeste, os mexicanos estavam lá antes da existência da fronteira e têm/não têm sido cidadãos estadunidenses desde que o Tratado de Guadalupe Hidalgo lhes ofereceu seu status ambíguo em 1848, a promessa de que seriam "admitidos, no momento certo (a ser julgado pelo Congresso dos Estados Unidos), ao gozo de todos os direitos de cidadãos dos Estados Unidos".[29] Para eles, a cidadania legal e cultural tem sido sempre uma fantasia, uma crença em futuros perpetuamente postergados. Recém-chegados, como os sul-americanos que atravessam a fronteira dos Estados Unidos, enfrentam uma zona liminar ainda mais assustadora, cheia de policiais, coiotes, La Migra e outros perigos. Como observa Alberto Ledesma, eles "precisam aprender a viver nas sombras, sem saber a língua que lhes é falada, sem informações sobre qualquer direito que possam ter e incapazes de protestar contra sua difícil situação".[30] Até mesmo os residentes legais são, muito frequentemente, tratados como forasteiros culturais e párias econômicos. O tributo psíquico da sujeição faz com que os latinos desejem uma nova Lei, outro sistema de significação, uma ordem que vá além da Igreja e do Estado.

A performance de Walter, creio eu, torna visíveis tanto a Lei quanto sua transgressão: o que exige aquiescência e, ao mesmo tempo, o que só pode ser decifrado pelos bem informados. A Lei, para Baudrillard, é "parte do mundo da representação e está, portanto, sujeita à interpretação e ao deciframento. (...) É um texto e encontra-se sob a influência do sentido e da referencialidade."[31] Walter oferece um desafio paródico à própria Lei ao aludir a uma lei mais alta que somente ele pode decifrar. Ele rompe o arquivo tradicional que guarda a informação dos que estão no poder ao ler as estrelas, o tarô, o I-Ching, os signos, todos estes baseados em uma Lei mais profunda, mais antiga, mais misteriosa e, de algum modo, mais válida em termos universais e eternos do que a Lei da Terra. Ele, também, parece acreditar em tudo (e em nada). Ele não exige nenhuma crença. Não há uma ética do trabalho a se aderir e nada a provar. Não se trata de uma religião nem de uma obrigação. Trata-se de participação, de formar uma turma, um estilo, uma atitude, um exercício de *relajo* que encena a esperança de que a Lei, como sistema normalizador, possa ser revertida e transgredida de modo seguro.

Estou convencida de que Walter fala mais de uma fantasia de "chegar lá" do que de crença espiritual – mais de fazer de conta do que propriamente de acreditar. O médium latino reflete, de formas interessantes, o espaço psíquico latino. O que é essa fantasia de participação cultural, e por que ela é tão atraente, já que claramente mais exclui do que inclui? De que modo a performance de latino-americanidade feita por Walter se vincula a outras formas de se autoimaginar, talvez mais sociológicas, como as formações de identidade que se refletem no censo de 2000? Talvez haja muitos porquês, alguns que dizem respeito à performance, outros, ao gênero e à sexualidade, à raça e etnicidade, à economia, à política, à espiritualidade e, finalmente, à maneira como todos esses elementos se juntam.

Diria que a performance de um espaço psíquico, feita por Walter, é complicada, contraditória, mas, no todo, afirmativa. Ele é o sintoma da comodificação das identidades e da hipertrofia do artifício. Walter dá visibilidade ao latino como estrela – contanto que seja branco, louro, homem, rico e empreendedor. Ele é o latino altamente artificial, que sinaliza que o latino como categoria pan-étnica é paradoxalmente algo criado. O latino é, em si, uma acumulação de grupos: simultaneamente um recurso político muito real como identidade política coletiva e "mobilizável", um construto da mídia, um estilo e um mercado consumidor. A sociedade consumidora interpola seus sujeitos por meio do mercado, e o que é Walter a não ser a (des)incorporação do tráfico de identidades do capitalismo tardio? Apesar disso, Walter oferece uma ordenação cósmica e cosmética das múltiplas forças conflitantes e caóticas que puxam a identidade de todos os lados. Ele oferece leituras múltiplas e abre múltiplos espaços de alternatividade. Talvez o que sua figura promete aos espectadores latinos seja um espaço psíquico/mediúnico vital, com opções, espaço para manobras, que promete acesso aos diferentes tipos de conhecimento, diferentes repertórios, diferentes textos culturais, diferentes estratégias hermenêuticas. Há muitas variáveis para os cidadãos biculturais, vários fatores linguísticos, ideológicos e sociopolíticos a negociar. E, no Canal 41, a cada noite durante a semana, Walter assegura a nós, seus espectadores, que estamos no controle das variáveis, ao invés de sermos as variáveis a serem controladas.

5

IDENTIFICAÇÕES FALSAS

As minorias choram por Diana

Sentadas no sofá – minha filha adolescente, Marina, no meu colo – lamentávamos a morte de uma mulher que não conhecíamos. À medida que o caixão seguia vagarosamente para a Abadia de Westminster, os comentaristas continuavam, reverentemente, a falar sobre o silêncio, o estado de espírito, a demonstração dramática de emoção pública. Porém, parecia haver tantos públicos participando do que se assemelhava a um único e mesmo teatro de luto. O público exclusivo, bem comportado, de dignitários e estrelas de cinema dentro da Abadia, a audiência popular, carregada de emoção, nos gramados do lado de fora, os dois milhões de pessoas que assistiam umas às outras assistirem ao funeral, por todo o mundo. Em todo lugar focalizado pela câmera, as pessoas soluçavam silenciosamente. A emoção era contagiosa – pesar por Diana e seus meninos, o terror da morte súbita, a raiva para com a rainha insensível, o desprezo pelo marido desafeiçoado. Como no teatro, à emoção se seguiu o aplauso. Este irrompeu do lado de fora da Abadia, logo depois do elogio fúnebre do Conde de Spencer, e aos poucos entrou na igreja, do fundo até a frente, não demandado, interrompendo a solenidade e lembrando aos ilustres e poderosos que, afinal, essa era a performance exigida pelo público. Em seguida, à medida que o carro funerário carregando os restos mortais se dirigia para fora de Londres, o público jogava seus últimos buquês para a diva que partia. As repetições incessantes da cobertura nos asseguravam que estávamos assistindo a tudo "ao vivo". O que significa "ao vivo", eu me perguntava em voz alta, já que nós estávamos assistindo do outro lado do Atlântico? "Significa que nós estamos vivas e ela está morta", explica Marina. "Você não vai morrer, não é, mamãe?", ela pontua então, chorando. "Não, querida, não, eu prometo", respondo de repente, também chorando, mas um pouco constrangida. Nossas lágrimas eram de espécies diferentes – as dela, por dó e medo; as minhas, complicadas por minha determinação de resistir a esse tipo de identificação que achava coerciva e humilhante.

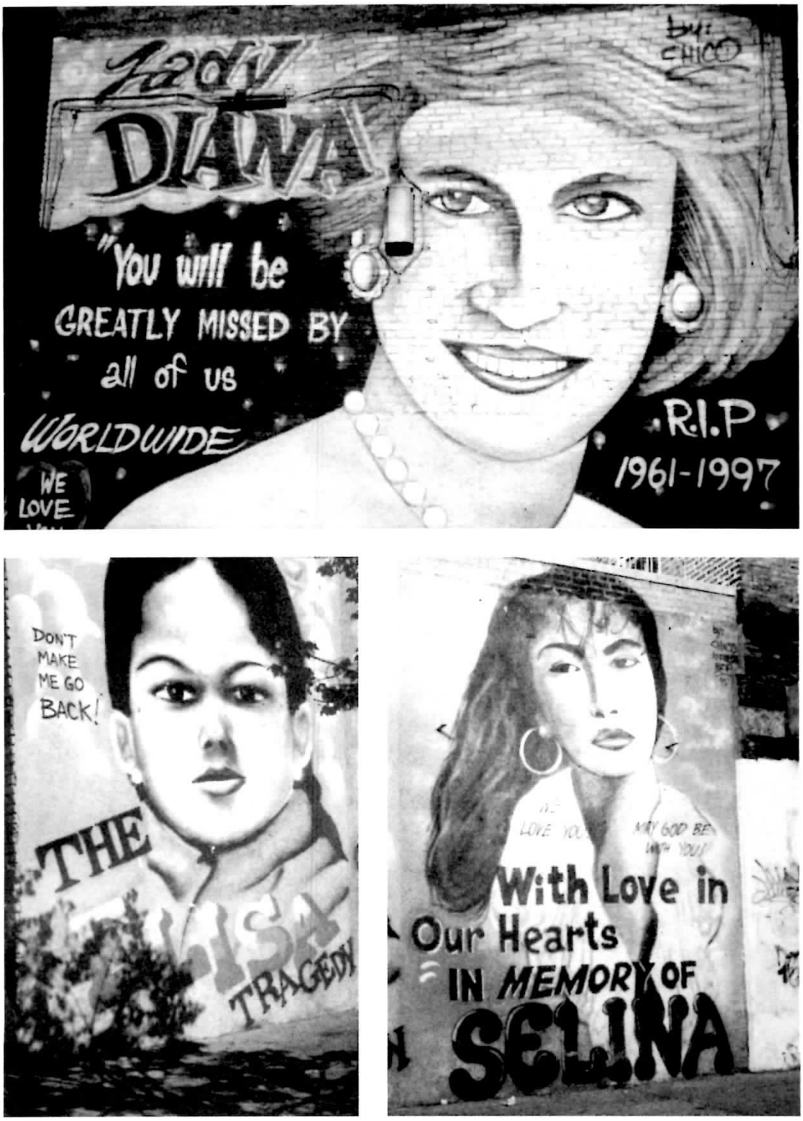
O que é Diana para mim, que me faz chorar por ela? Este era um estranho efeito de espelhamento – uma Diana chorando pela outra.

Novamente, eu era aquela criança gorducha, desajeitada, em Parral, Chihuahua – meu cabelo puxado para trás em marias-chiquinhas tão apertadas que eu mal conseguia fechar os olhos, a saia presa por um alfinete, pois o botão havia caído, as botas de vaqueira, o casaco de camurça com franjas e meus adorados brincos de tesourinhas de ouro, que se abriam e fechavam. Minha avó anglo-canadense dizia que eu parecia uma selvagem. A princesa Anne, ela me lembrou, não usava casacos de camurça, quanto mais brincos de tesourinhas. Eu certamente não era sua "princesinha" e, quando crescesse, nunca me casaria com um príncipe se não tomasse jeito e me comportasse como uma boa menina. Cada período de férias ela trazia um novo corretivo para minha condição selvagem – um calendário real, uma xícara comemorativa. Agora, lá estava ela, a outra Diana, a que havia sido alta, loura e linda, a que nunca morreria com uma roupa em que faltasse um botão, a que teria preferido morrer a ser gorducha; a que havia se casado com um príncipe. E veja só o que aconteceu com ela! Aqui, mais uma vez, estava presa em um drama que havia, inesperadamente, se tornado meu. Senti um arrepio, percebi um fantasma.

BAIXANDO O ARQUIVO DA TRISTEZA

De quem era essa fantasia? Continuei me fazendo essa pergunta durante as semanas seguintes à morte e ao funeral de Diana, Princesa de Gales. Ou, então, como tantas fantasias díspares convergiram nesse ser humano bastante comum? A disparidade entre o acidente enquanto acidente e o caráter espetacular da reação por todo o mundo demandava uma reflexão. Suspeitava que o fantasma de Diana tinha mais a nos dizer a respeito de relações internacionais do que Madeleine Albright. Qual seria a base dessa identificação aparentemente tão difundida? Estaríamos assistindo a uma miscelânea de tradições funerárias, ou seria este realmente um caso de estilos multiculturais de luto que se unem diante de nossos olhos? Qual seria a política dessa energia memorativa e das performances miméticas de dor encenadas simultaneamente em várias partes do mundo, os momentos sincronizados de silêncio, as assinaturas nos livros de condolências, os santuários de flores? Na Argentina, uma revista veiculou um desenho de Santa Evita e Santa Diana sentadas lado a lado no céu. Lá estava ela, "a dama mais amada de nossa época", enfeitando os selos da República do Togo. O carnaval de Trinidad apresentou um número, "Paparazzi is Hell" [Os paparazzi são um inferno], como um "Tributo à Rainha dos Corações". No Lower East Side de Manhattan, artistas estadunidenses não brancos pintaram muros em homenagem a Diana. Um mural, feito por Chico, coloca-a ao lado de outras vítimas latinas: Selina e Elisa (Figuras 20-22), ambas assassinadas por pessoas que lhes eram próximas. Seria esse um mural da conspiração? Em outro, Diana é uma salvadora, juntamente com Madre Teresa, em "realeza e santidade" (Figura 23). E aqui, em outro mural, de A. Charles, que funciona como advertência e cobre uma sinagoga em Houston Street, a morte de Diana é descrita como uma supermatança da mídia (Figuras 24-26). Ela está colocada ao lado de ícones afro-americanos, ambos decaídos, Tupac Shakur e Myke Tyson. "Viver pela arma, morrer pela arma." Os murais deram visibilidade às versões da santa, vítima e objeto da mídia que circulam na esfera pública. Como é que os arquivos dessas imagens globais foram baixados nesses muros de bairro? Por que populações minoritárias se importariam com ela, quando seus ícones – de Evita a Selena e Tupac – tiveram um tratamento menor pela mídia? Por meio de que mecanismo a popularidade de Diana passou a ser interpretada como "o popular"? O mundo suspendeu seu descrédito voluntariamente quando essa mulher altamente aristocrática, casada com um príncipe e futuro rei, mãe de príncipes e futuros reis, que convivia socialmente com bilionários e celebridades, se transformou, diante de nossos olhos, na "princesa do povo" e "rainha dos corações do povo".

A vida, morte, funeral e vida após a morte de Diana, como relíquias quase sagradas em exibição, tudo isso ilumina a maneira como dramas sociais múltiplos e em interseção são representados tanto em âmbito global quanto local. Todos os tipos de questões, que vão desde desordens alimentares, casamentos infelizes e AIDS até o funcionamento da mídia, o neocolonialismo e a globalização, parecem magicamente encarnados em sua imagem. A transformação dos eventos que cercam Diana em enredo trágico e a teatralidade da encenação, transmitida internacionalmente, criam a ilusão de uma audiência "universal" e coesa. Mas talvez esse não seja um espetáculo internacional, no sentido que Debord dá ao termo, isto é, que "se apresenta simultaneamente como toda a sociedade, como parte da sociedade e como instrumento de unificação", pois "concentra todo o olhar e toda a consciência"?[1] Há uma diferença entre representar para uma audiência global e afirmar que o drama tem apelo universal. Ao olhar para a natureza e encenação desses dramas sociais, pretendo explorar como a globalização faz o papel de "universalidade" e como o arquivo dessa "universalidade" é baixado estrategicamente e reconfigurado em nível local.


by: CHICO
Lady DIANA
"You will be GREATLY MISSED BY all of us WORLDWIDE
WE LOVE
R.I.P
1961-1997
DON'T MAKE ME GO BACK!
THE
LISA
TRAGEDY
WE LOVE YOU
MAY GOD BE WITH YOU!
With Love in Our Hearts IN MEMORY OF SELINA

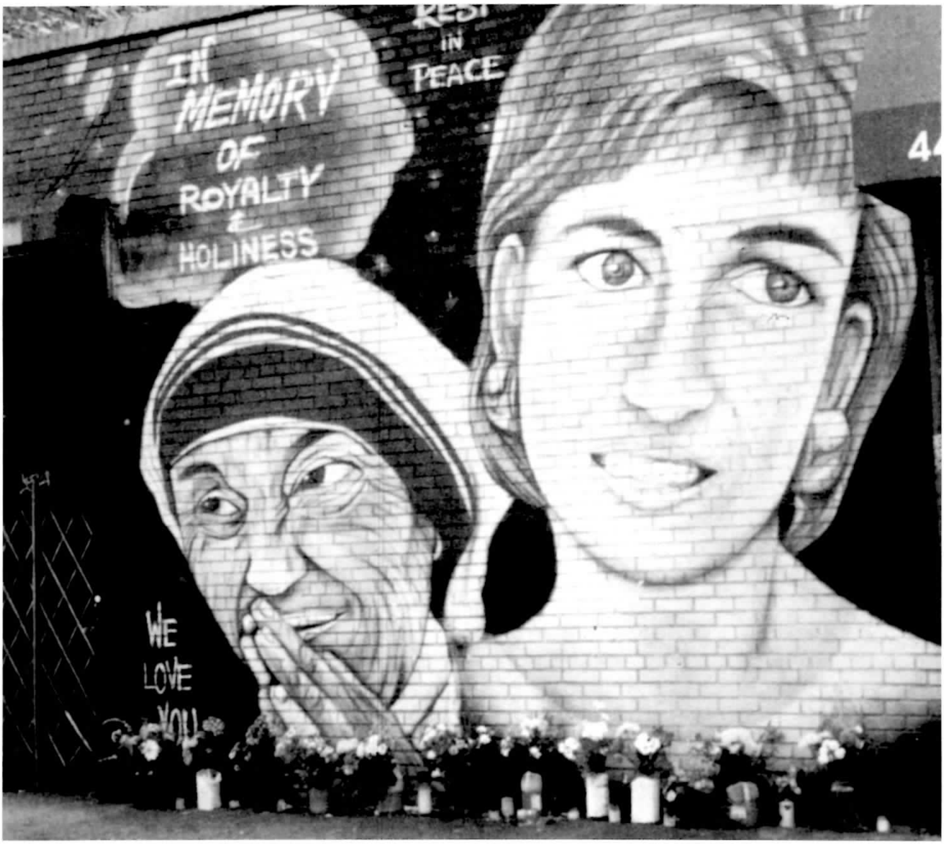
20, 21, 22. Murais pintados por Chico, na East Houston Street, na cidade de Nova York: Diana, Elisa, Selena. Fotos: Diana Taylor, 1997.

DRAMA SOCIAL

Se, por um minuto, seguirmos o modelo de "drama social" proposto por Victor Turner, um modelo que ele afirma ter validade universal, poderemos facilmente reconhecer as quatro fases que ele identifica: 1) uma fissura ou ruptura social e o desprezo da norma; 2) a crise, em que a fissura se amplia e se incrementa; 3) a ação de reparação, que busca conter a expansão da crise; 4) a reintegração, o reordenamento das normas sociais.[2] Cada uma das quatro etapas se desenrola de um modo dramático diferente, cada uma rivalizando-se com a anterior na ação de estender os limites da teatralidade.

A fissura – seu divórcio de Charles e seu afastamento da Família Real – foi puro melodrama. Representado na tonalidade aguda de interrogações, declarações e denúncias, o drama desenrolou-se em gritos explosivos esporádicos e em sussurros. Quase todos poderiam se sintonizar (e parecem ter feito isso) com os episódios mais recentes, com o marido insensível, a outra mulher, a sogra desaprovadora. As fronteiras do "apropriado" eram repetidamente enfatizadas e transgredidas. Esse drama privado, encenado tão publicamente, situava igualmente protagonistas e espectadores à beira do admissível, ou mesmo além dele. Eu, como milhões de outros, vivi os traumas das infidelidades e dos comportamentos autodestrutivos, espiei conversas e compartilhei as revelações e as negações. Quando ela não estava lutando para segurar as lágrimas, as legendas apontavam a evidência de sua vulnerabilidade. Sua dor tornava-se espetáculo, representado em modo de esconde-esconde de autoexposição estratégica, da parte dela, e de voyeurismo não arrependido, da minha. O que tornava isso tão emocionante, evidentemente, não era sua originalidade, mas sua previsibilidade: sua história, representada de modo tão glamoroso no aqui e agora, era basicamente a mesma velha história. Como tantos outros, eu tinha vivido ou visto tudo isso anteriormente.

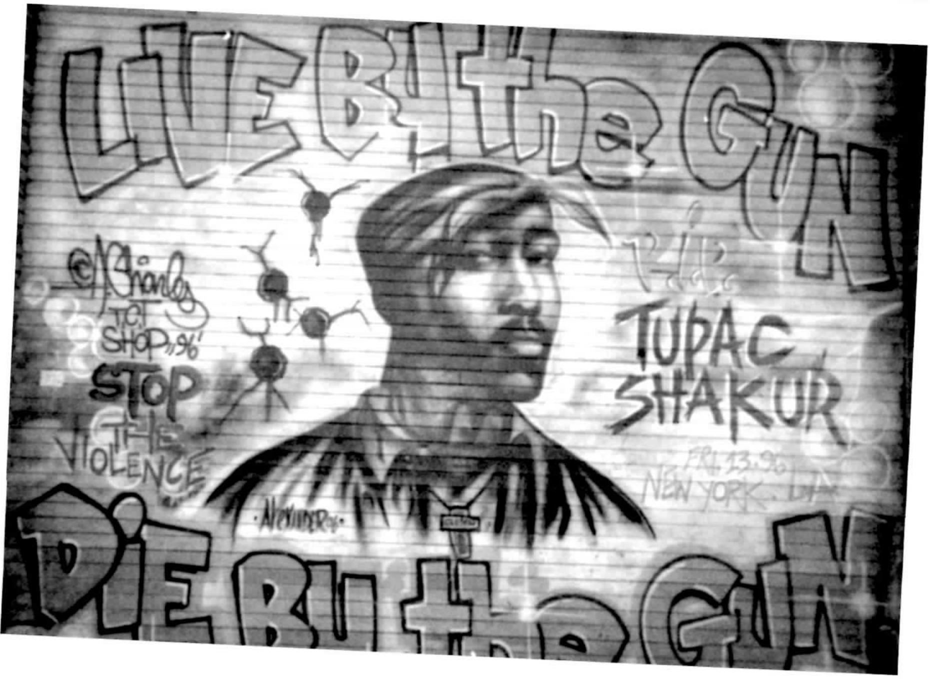
Sua morte – a crise – era um drama trágico. A colisão fatídica, a qual eu (como aqueles antes de mim) vou assistir de novo em detalhes mais tarde, retirou Diana da situação de "a mesma velha história", dando-lhe o papel de a "única".

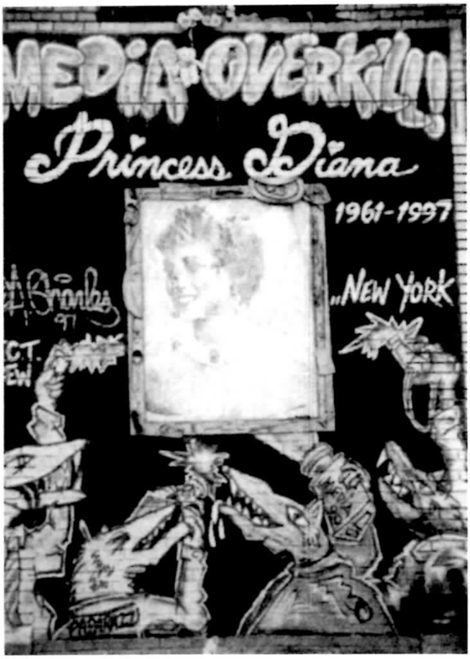


23. "In Memory of Royalty and Holiness" [Em memória da realeza e da santidade], mural pintado por Chico na 11th Street com Avenue A, cidade de Nova York. Foto: Diana Taylor, 1997.

Estamos vivos e ela está morta – ela deixou o anonimato do "nós" para habitar a singularidade do "ela". Ela se cristalizou na forma de amante trágica, original, bela princesa, anjo de misericórdia e mãe apaixonada – tudo elevado à quinta-essência. Sua raridade repentina e sua grandeza trágica nos fizeram esquecer por um momento que ela era também produto de uma longa história de imaginações coletivas que normatizaram a heterossexualidade, glorificaram a maternidade, fetichizaram a juventude e a feminilidade, glamorizaram a brancura, erotizaram o imperialismo e promoveram um discurso de trabalho voluntário. Ao vivo? Ou mais uma "repetição" do "ao vivo"?

MEDIA OVERKILL
Princess Diana
1961-1997
New York
145
LIVE BY the GUN
TUPAC SHAKUR
DIE BY the GUN
JOE CAMEL


LIVE BY the GUN
TAT SHOP 96'
STOP THE VIOLENCE
TUPAC SHAKUR
FRI. 13. 96
NEW YORK
DIE BY the GUN



24, 25, 26. Murais por A. Charles, na Houston Street com First Avenue, cidade de Nova York: Overkill, Diana, Tupac Shakur.
Fotos: Diana Taylor, 1997.

A ação reparadora – o funeral – foi uma performance teatral. Seguindo a tradição de outros funerais estatais, esse acontecimento foi mais uma repetição, apenas o mais recente, mas nunca o primeiro ou o último desses espetáculos. Parece que Leonor de Castela teve uma despedida suntuosa em 1290. O funeral de Evita, em 1952, foi um espetáculo magnífico, tão imponente e grandioso quanto o de Diana. Tratou-se de uma performance, orquestrada com começo, meio e fim. A teatralidade emanava da cuidadosa coreografia de cor, movimento, som, espaço e insígnias reais. A teatralidade, comumente vista como um atributo do teatro, claramente o precede e se estende além dele. As comunidades sem teatro (por exemplo, culturas não ocidentais como os méxicas) entendiam a teatralidade e eram regidas por ela. Além disso, questões relativas à teatralidade estão no centro de muitas das tensões entre a rainha e a população britânica. Que quantidade de teatralidade deveria o país exigir para honrar o passamento de sua princesa?

A teatralidade do acontecimento, mesmo como espetáculo estatal, reivindicava o poder visual por meio da produção de camadas, a adição e o aumento de elementos tradicionais e não tradicionais. O funeral de Diana, com o peso de seu esplendor, ultrapassou todos que o precederam. Mas a repetição não era simplesmente um retorno mimético às exibições de pompa e circunstância que aconteceram antes. Ao invés disso, ele colocou a pompa associada com o passado a serviço da monumentalização do presente. Cada reencarnação ganha poder por meio da acumulação. A possibilidade de citação, portanto, foi posta a serviço da originalidade, realçando os toques "novos" e não tradicionais, como Elton John cantando sua música de sucesso, "Candle in the wind", em si mesma a recordação de uma morte anterior. Contudo, a natureza prescrita, de comportamento reiterado, dos funerais também tem outra função, isto é, uma função ritual. O trato formal de transições, ou passagens, dolorosas ou perigosas ajuda a regular o dispêndio de emoção. Os funerais têm servido, há muito tempo, para canalizar e controlar a tristeza. Porém, esse funeral televisionado, com sua insistência na participação, parecia provocar as próprias emoções que seria seu papel canalizar. Os espectadores, do mesmo modo que o esquife e as realezas visíveis, tornaram-se o espetáculo para uma audiência global reunida, talvez pela tristeza, mas, mais certamente, pela televisão, pelos jornais, pelas revistas e pela internet. Diferentemente de acontecimentos anteriores, as mídias e os sistemas de comunicação performatizaram a identificação que eles afirmavam relatar, certificando-nos de que a perda, como a princesa, era "nossa".

A fase de reintegração, o período de reordenamento das normas sociais, representou-se em dramas múltiplos, menos coesos, menos centralizados. Após a fase inicial de participação virtual por meio da memorialização frenética, o fantasma de Diana tornou-se um local de intensa renegociação entre várias comunidades. Poderá o status quo, rompido pela fissura, ser restaurado? Será que a monarquia sairá revigorada ou ficará permanentemente obsoleta? Seria Diana a nova face da Inglaterra de Tony Blair, mais bondosa, mais gentil e mais moderna? Será que o cemitério construído por seu irmão se tornará um emblema da Inglaterra, projetando sua "imagem no mundo [como] um 'parque temático do esplendor real', de baixa tecnologia"?[3] Ou teria ela se transformado em uma relíquia completamente não britânica em um santuário *pay-per-view* fora da Disneylândia? Será que as rupturas e divisões que se tornaram mais visíveis devido à sua morte são superadas nesse momento de reintegração ou, ao contrário, ficam mais visíveis do que antes?

A ESPECTROLOGIA DA PERFORMANCE

Várias modalidades de cultura expressiva são tornadas visíveis por meio do paradigma do drama social delineado por Turner. E ele está provavelmente correto ao afirmar que esse modelo em quatro etapas ilumina todos os tipos de conflito social, que vão desde disputas em um escritório até conflitos nacionais. Entretanto, estou menos convencida de que esses dramas podem ser entendidos exatamente do mesmo modo no âmbito internacional ou transcultural. O "drama" da morte de Diana e a "teatralidade" de seu funeral suprimem, ao invés de esclarecer, o "trauma" do cruzamento de fronteiras quando espectros atravessam fronteiras étnicas ou nacionais. O que é visto como "drama" em um contexto é rebaixado a um mero incidente em outro. O espectro de Diana torna-se visível e significativo ao se movimentar dentro de vários repertórios escópicos, políticos e econômicos – e vice-versa. A rosa da Inglaterra oclui Norma Jean como a nova vela dançando ao vento. A dança realiza mais jogos de substituição, ou de sub-rogação, como propõe Joseph Roach – a rosa da Inglaterra exclui, pela força dos números, Selena, a rosa do Texas; seu funeral ultrapassa o de Evita como o funeral de uma mulher mais superproduzido do século.[4] O espectro, o espetáculo e o espectador, todos dançam nesse funeral. Talvez porque seja tão difícil compreender, *spec-ere* (ver), que fantasmas, fantasia e performance têm sido tradicionalmente colocados no lado oposto do "real" e do "histórico". As fantasias em jogo podem ser ligadas às ansiedades chamadas de universais e eternas relativas a uma vida gloriosa, a uma morte inesperada e à queda de personagens notáveis. A natureza iterativa e altamente estilizada dessa exibição majestosa não deveria sugerir que ela não é, ao mesmo tempo, profundamente política e historicamente específica. Que condições permitem que essas fantasias se tornem encarnadas visivelmente em uma mulher a quem não se tem apreço especial? Embora o espectro possa entrar e sair do tempo, e embora as performances tornem visíveis os conflitos que de outro modo ficariam difusos, tanto os espectros quanto as performances acontecem bastante "ao vivo". "O assombrar", observa Derrida, "é histórico (...) mas não datado".[5] Sugiro, aqui, que as fantasias que convergem em torno da figura de Diana exigem certas condições de visibilidade e trazem à luz várias histórias, ontologias e espectrologias da performance.

Em *Unmarked* [Não marcado], Peggy Phelan esboça a "ontologia da performance", enfatizando que o evento performativo ocorre ao vivo, no *agora* em que acontece a performance: "A única vida da performance é o presente. A performance não pode ser guardada, gravada, documentada ou participar, de outra forma, da circulação de representações da representação."[6] Um acontecimento como a morte e o funeral de Diana, contudo, também nos pede para olhar para o outro lado da "ontologia" da performance, chamada de "espectrologia" por Derrida. Muitas culturas se baseiam na noção de uma volta – entre elas os méxicas, os cristãos, os judeus e os marxistas. O fantasma é, por definição, uma repetição, o *revenant* de Derrida. Este é mais o momento do pós-desaparecimento do que o momento que o precede, apontado por Phelan. A suntuosidade da cerimônia performatiza a sacralização dos *restos*, o que é teoricamente antitético à performance. Os restos, nesse espetáculo, assumem vida própria – tanto que uma fotomontagem em um tabloide mostra Di em um canto, olhando para seu próprio funeral com um sorriso agridoce – mais uma testemunha de um acontecimento que a surpreendeu. O corpo que supomos estar dentro do caixão é tudo que temos para nos assegurar de que Diana era "real". Ele oferece a materialidade autenticadora que sustenta a performance da ressuscitação. Em espírito, ela estava presente em seu funeral, como talvez, de modo inverso, poderíamos afirmar que ela estava ausente de sua vida. O santuário que abriga seus restos continuará a garantir a materialidade do fenômeno global que é "Diana", o reaparecimento maciço do *revenant*. Política e simbolicamente, não vimos seu fim. A legenda da foto recente de uma banca de jornal em Londres afirma que "pode-se ser perdoado por imaginar que Diana nunca morreu em agosto passado. A Princesa de Gales sempre manterá as impressoras funcionando a todo vapor."[7] Uma capa recente da *People* retrata Diana como tão ativa na morte quanto ela foi em vida: "Na morte como na vida, ela levantou milhões para obras de caridade."

Minha visão da performance baseia-se na noção de assombrar, a visualização que continua a agir politicamente mesmo quando excede o "ao vivo". Como a definição de Peggy Phelan, ela se baseia na relação entre visibilidade e invisibilidade, ou aparecimento e desaparecimento, mas chega a isso por um ângulo diferente. Para Phelan, o aspecto definidor da performance – o que a separa de todos os outros fenômenos – é que ela acontece "ao vivo" e "desaparece" sem deixar rastros. Em minha opinião, a performance torna visível (por um instante, "ao vivo", "agora") o que sempre esteve lá: os fantasmas, os tropos, os roteiros que estruturam nossa vida individual e coletiva. Esses espectros, que se manifestam por meio da performance, alteram os fantasmas futuros, as fantasias futuras. Diana pode ter sido o produto de uma maneira de se ver a realeza, mas ela mudou o aspecto, o estilo e a extensão em que a realeza será performatizada, e também desejada, no futuro. Sua encenação deixou uma marca. Cada mulher que se candidata a um cargo político na Argentina hoje usa o coque tingido de louro obrigatório e um terninho Dior, ambos associados a Evita. Em outro sentido, evidentemente, a performance ao vivo ilude a "economia da reprodução", como diz Phelan.[8] Porém, eu diria que sua eficácia, seja como arte ou como política, deriva da maneira como as performances fazem uso das fantasias e deixam um traço, reproduzindo e às vezes alterando os repertórios culturais. A performance, então, envolve mais do que um objeto (como na arte performática), mais do que uma realização ou finalização. Ela constitui uma prática invocativa (quase mágica). Ela provoca emoções que afirma apenas representar, evoca memórias e a tristeza que pertencem a outro corpo. Ela conjura e torna visível não apenas o que está ao vivo, mas também o poderoso exército dos que estão, desde sempre, vivos. O poder de não se deixar enganar pela performance é o reconhecimento de que já vimos tudo isso antes – as fantasias que moldam nosso sentido do eu e da comunidade, que organizam nossos roteiros de interação, conflito e resolução.

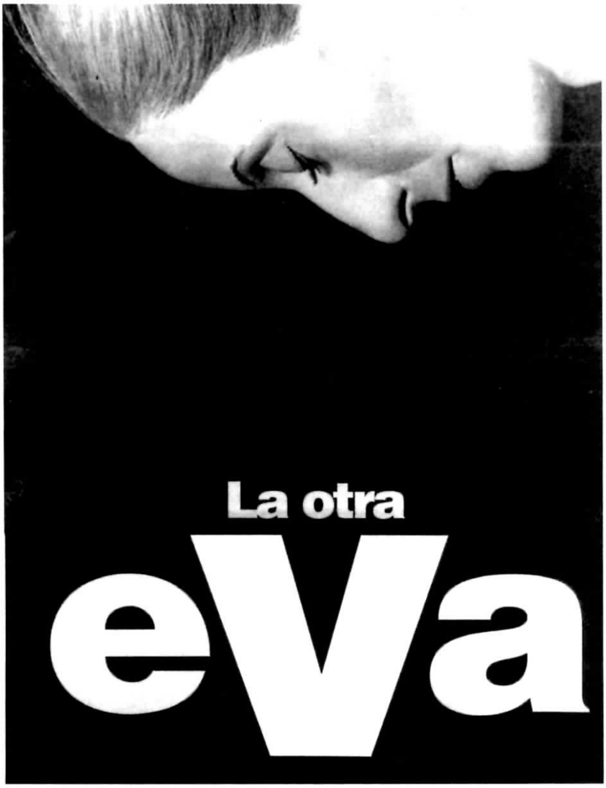
Que condições de visibilidade são necessárias para conjurar o fantasma? De todos os espectros potenciais, por que alguns ganham tanto poder? Por que Diana e não outra pessoa? Por que, como Michael Taussig pergunta em *Mimesis and Alterity* [Mimésis e alteridade], o espírito (e, poderia acrescentar, o fantasma) afinal precisa de incorporação?[9] O corpo de Evita talvez possa lançar luz sobre a necessidade de dar forma material a uma força política. Evita, a mulher mais poderosa politicamente no mundo do início dos anos de 1950, tem o corpo mais caro do mundo. Custou 200 mil dólares embalsamá-la e foram produzidas três cópias de cera para enganar a todos os possíveis ladrões de corpos. As cópias eram tão autênticas que o Dr. Ara retirou a ponta de seu dedo mínimo para distinguir o corpo real de suas réplicas. O original, aqui como em outros lugares, nunca é tão inteiro quanto sua representação. Seu corpo, o fetiche politicamente mais carregado do século XX, é crucial porque ancora a "outra Eva", a mais poderosa, aquela cujo fantasma continua a dominar a política argentina. É possível *spec-ere*, ver, apenas por meio de uma história de espetáculos e fantasmas. A performance, seja artística ou política, realiza um momento de revisualização.

Ela desaparece apenas para continuar pairando; ela promete ou ameaça reaparecer, embora em outro formato ou forma.

27. Dr. Ara e o corpo de Evita. Foto: *Página12*, 22 set. 1996. Foto: Diana Taylor.

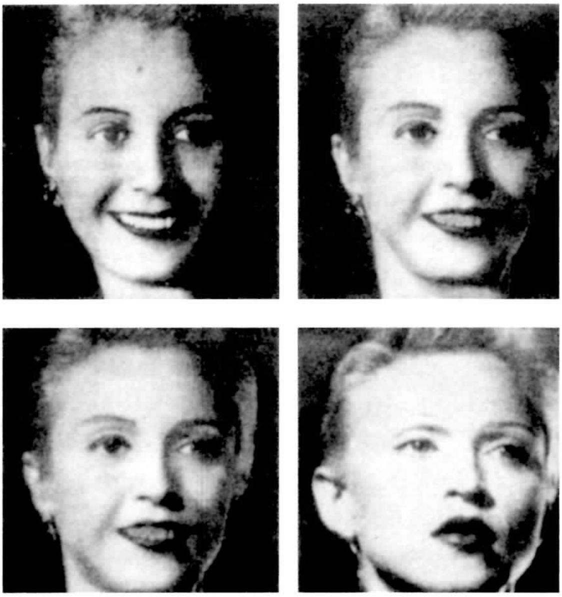
A performance se torna visível e significativa dentro do contexto de um repertório fantasmagórico de repetições. Mas há um mecanismo novo em funcionamento. Por um lado, vemos apenas o que fomos condicionados a ver: o que vimos antes. Assim, parte da tristeza que sentimos em torno da morte de Diana é porque ela nos é tão familiar. Ela representa a versão mais geral e indiferenciada da morte da mulher bela, um tropo tão poderoso e tão naturalizado que subscreve o imaginário ocidental e parece ter sempre estado ali.[10] Por outro lado, o espetáculo se apresenta como um acontecimento universal e unificador. Mas o espetáculo, nas palavras de Debord, "não é uma coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens".[11] O espetáculo, então, é o que nós *não* vemos, o invisível que "aparece" somente por meio da mediação. O espectro de Diana une os espectadores na fantasia de amar e perder uma mulher que ninguém conhece realmente, mesmo quando esconde as relações sociais entre as próprias pessoas que, teoricamente, participam da fantasia. A morte de Diana mais parece uma repetição do mesmo. Sua morte (singular e repentina) representa tanto o instante de seu passamento ("real", não performático) quanto o reaparecimento de outra morte: Evita, Selena, Marilyn Monroe, Madre Teresa. Como afirma Elisabeth Bronfen,

> a morte de uma mulher bela emerge como a exigência de uma preservação das normas e valores culturais existentes. (...) sobre seu corpo morto, normas culturais são reconfiguradas ou asseguradas, seja porque o sacrifício da mulher virtuosa e inocente serve como crítica e transformação social ou porque um sacrifício da mulher perigosa restabelece uma ordem que foi momentaneamente suspensa devido à sua presença.[12]



28. "La otra Eva", *Página12*, seção Radar, 22 set. 1996. Foto: Diana Taylor.

Esse roteiro, aparentemente universal, suprime a política da transmissão cultural. O que não vemos, enquanto o mundo chora Diana, é que essas mulheres (julgadas inocentes ou perigosas, e geralmente as duas coisas) fazem parte de imaginários profundamente diferentes e que as fronteiras desses imaginários são policiadas. O espectro esconde o espetáculo. Os rituais de luto podem ser semelhantes; eles podem até mesmo estimular fantasias de que são comunicáveis a populações diferentes. Mas as políticas são intraduzíveis.



29. Evita aos poucos se transforma em Madonna na capa de *La Maga*, 31 jan. 1996. Foto: Diana Taylor.

POLICIANDO O IMAGINÁRIO

Chicanas e chicanos, bem como outros latinos, choraram em massa por Selena, cobriram seu caixão com milhares de rosas, juntaram dezenas de milhares de assinaturas em livros comemorativos, declararam oficialmente um Dia de Selena e tentaram inscrever seu nome e rosto em tudo, desde websites e murais comemorativos até garrafas de Coca-Cola. A semelhança dos rituais realça a falta de reciprocidade empática; a teatralidade cega até mesmo quando torna algo visível. O momento de reparação em um drama social (o funeral de Selena) assinala o momento de fissura em outro. Poucas horas antes de seu funeral, o radialista Howard Stern já a havia mandado de volta para o México:

> Selena? Sua música é horrorosa. Não sei do que os mexicanos gostam. Se for cantar sobre o que está acontecendo no México, o que se pode dizer? (...) Você não pode plantar, tem uma casa de papelão, sua filha de 11 anos é prostituta. (...) Esta é música para ouvir quando se fazem abortos![13]

Segundo Stern, essa morte se mostra modesta demais para constituir um drama. Ela se reduz a um incidente – não há drama ou fissura. Esses não dramas não funcionam em outros lugares. Como, então, podem alguns fantasmas dançar sobre fronteiras culturais enquanto outros são parados, revistados nus e têm sua entrada negada?

O espectro é tão visível e poderoso quanto os roteiros culturais que o cercam. A pergunta de Stern – "o que se pode dizer?" – relega Selena à ignomínia do particularismo: pobreza, desvio, genocídio. Stern se constrói como a *migra* do imaginário, a polícia de fronteira que assegura que certas identificações não entrem furtivamente para dentro da cultura dominante. Não há aqui as ficções de reciprocidade que Walter Benjamin atribui à tradução, nenhum simulacro de apoio à comunicação, nenhum convite para dar um sentido a esse caso enigmático – nós não entendemos vocês; do que gostam os mexicanos?[14] Ponto final. A performance de descaso explícito performatiza a fissura ao mesmo tempo que nega o drama. Ao se recusar a reconhecer uma perda, ela forclui a possibilidade de uma ação reparadora e de reintegração. O desprezo ao rito de luto nega ao fantasma sua vida após a vida – trata-se do aborto. Diana, por outro lado, é invocada em termos abafados, reverentes. Ela tem assegurada uma vida após a morte como santa, ou como mãe do futuro rei, ou ainda como levantadora de fundos para obras de caridade. Tendo seu visto garantido, seu rosto atravessa fronteiras em selos postais, calendários, revistas. Sua imagem serve como ocasião para se reunir artistas a serviço de comunidades sem direitos, enquanto se nega a membros dessas comunidades um espaço no palco. Contudo, parece que todos são convidados a participar e a conjecturar – a participar ao conjecturar. A encenação de sua morte ricocheteia entre dois polos gêmeos de singularidade e universalidade; a vida e morte de Diana, embora completamente únicas e irrepetíveis, ainda assim iluminam a miséria, o sofrimento e o estoicismo em todo lugar. A cobertura se deliciou com cada detalhe, inclusive o que ela comeu no jantar daquela noite fatídica! Entretanto, evitou o particularismo, enfatizando que essa morte tinha a ver também com tudo e com todos. Imediatamente, a morte foi estetizada como drama e colocada no paradigma mais poderoso e universalizante disponível na cultura criadora de sentido: a tragédia.

A TRAGÉDIA

A morte e o funeral de Diana são o exemplo mais claro de tragédia aristotélica de magnitude internacional que já testemunhei, "tornada atraente sensualmente (...) interpretada pelas próprias pessoas", provocando piedade e medo em milhões de espectadores. É verdade que Aristóteles insiste que a tragédia é a "imitação" de uma ação, e não a própria ação real.[15] E, em certo sentido, a distinção entre arte e vida é vital. Mas há também uma maneira como a vida imita a arte, ou se constrói por meio da arte, e não o contrário, permitindo que se pense a vida como performativa no sentido inicialmente dado ao termo por Judith Butler, isto é, como "uma repetição estilizada de atos".[16] A "Diana" que conhecemos era um construto performativo, o produto de atos estilizados – protocolo real, contos de fadas, estilos de moda e fantasia hollywoodiana –, uma princesa real, um modelo real, bem como um modelo novo para a realeza. A cerimônia de seu casamento ofereceu o papel e a inseriu no script moldado pela tradição. Ela temporariamente deu conta do recado (uma virgem bonita, jovem, aristocrática, maleável) do mesmo modo como um ator pode receber um papel por ter o tipo físico certo. O que, pode-se perguntar, é real nessa performance ao vivo?

A morte de Diana parecia igualmente fazer parte de um script, dessa vez, não preparado pelo protocolo real, mas pelo "destino" e pela mídia. Tudo nela era "impossivelmente trágico". Era significativa e de "magnitude" aristotélica, devido à nobreza e beleza (estatura heroica) da mulher, à luta para talhar seu próprio destino, aos truques para se proteger do destino (o verdadeiro motorista saindo do Ritz como chamariz). A *hamartia* de Diana (sua falha trágica) era tão simples, tão humana, de acordo com a mídia/coro: ela meramente queria ser feliz. A *peripeteia*, ou inversão da sorte, foi abrupta. A inevitabilidade da *catastrophe* era algo quase dado, considerando-se a perseguição persistente e louca pelos paparazzi e as tentativas de fuga, igualmente loucas. A identificação, como sempre na tragédia, estava inserida na performance. Não temos de conhecer essas grandes figuras para chorar por elas.

E a escolha do tempo não podia ser mais tragicamente irônica. Logo quando estava começando sua nova vida, que havia conseguido a duras penas, ela morreu na noite mesma em que ele lhe deu "o anel". Não apenas isso, ela morreu com seu amante – a versão mais recente dos "amantes perseguidos pela desgraça", conforme um tabloide. Até mesmo os nomes eram apropriados para a tragédia quando Dodi, que significa "meu amado", e Di dispararam para seu "destino" (como os tabloides se referem repetidamente ao acidente). Já estava escrito – não apenas em Aristóteles, mas também no *Cântico dos cânticos*: "Dodí li va-aní lo" [meu amado é meu e eu sou dele]. Outros encontram sua morte já codificada no Gênesis. O espetáculo da morte faz sair os espectros do que já está lá. Ficamos emocionados, pois já conhecemos a história: o túnel escuro, a corrida frenética, Diana

Caçadora sendo caçada. Os paparazzi que dedicaram sua vida a seguir Diana, a fazer blitz, enganar e arrancar fotos dela,[17] finalmente conseguiram sua presa. O ritmo do drama foi rápido, o túnel, semelhante a uma tumba em seu espaço fechado; o enredo girava em torno de sexo e amor; a inversão da alegria suprema à morte súbita foi abrupta; o final, inesperado, chocante. E havia até mesmo um toque de conspiração nesse fim de uma vida que, por outro lado, era tão transparente, tão desprovida de mistério. Seria a ideia de Diana se casar com um playboy egípcio com uma história pessoal supostamente mafiosa demais para a família real? A mulher inocente havia aos poucos se tornado a mulher perigosa – a mulher cuja bulimia, tentativas de suicídio e infidelidades ameaçavam a imagem do corpo real e, agora, sua pureza e exclusividade étnica. Ou seria o acidente tramado pela família real para induzir apoio popular para si? O Projeto Interflora, um website que alertava para a conspiração real, já tinha visto tudo isso antes e alertava seu público: "LEMBREM-SE! Acordem!!!!" Ele lê "o caso Di" como uma maneira de assegurar a "continuidade da Monarquia". Os tributos florais seriam um exemplo do "Flower Power (...) um programa de controle da mente, pelo M15, com o objetivo de manipular em massa os corações e mentes do povo da Grã-Bretanha. (...) Estes tributos florais NÃO são espontâneos!" Nem mesmo Aristóteles conseguiria prever uma intriga mais perfeitamente criada. Enquanto uma manchete de tabloide grita "ela não tinha de morrer!", a maneira como a mídia entendeu sua morte realçava a inevitabilidade trágica do "amor pelo qual morreu".[18] Qualquer um que tenha crescido com *Romeu e Julieta* ou *West Side Story*, além de Agatha Christie e o Antigo Testamento, pode encontrar alguma coisa para relacionar com esse drama.

A morte de Diana precipitou um processo de transformação e resolução em níveis múltiplos. Diana, a mulher perigosa e transgressora, "morreu como amante".[19] Contudo, ela foi enterrada como mãe, vítima inocente, modelo de humanitarismo, benfeitora quase santa e membro da família real. Mais uma vez, sua imagem foi transposta de uma economia para outra: a princesa de contos de fada no pesado vestido das fotos de casamento, bem como a esposa maternal dos anos iniciais, vestida formalmente, já haviam dado lugar à imagem posterior, casual, com roupas leves, ao estilo da *jet set*. Sua morte tornou-a novamente mais pesada, com o brocado carregado, nas cores reais. Ela estava de volta à casa, ocupando um lugar central na autoimagem (polivalente) do Estado. Depois de seu casamento com Dodi, um suntuoso funeral estatal teria sido impensável. Mesmo na situação da época, a rainha inicialmente exigiu que "o corpo de Diana não fosse colocado em nenhum dos palácios reais e que fosse levado para uma capela mortuária privada".[20] O corpo, agora saturado do poder sagrado/abjeto do transgressor, precisava ser mantido longe do real. Ele era "privado" agora, exilado para a esfera mundana do ordinário. Mas os não reais não aceitaram isso, não para "sua" princesa. Foi então a vez de a rainha passar pela humilhação pública. O "povo" forçou-a a performatizar suas emoções, quer as sentisse, quer não. "Mostre-nos que se importa", exigiu *The Express*; "Seu povo está sofrendo: FALE CONOSCO, SENHORA", *The Mirror* gritava das bancas. "Onde está nossa Rainha? Onde está sua bandeira?" *The Sun* queria saber. "Deixe a bandeira a meio mastro", insistia o *Daily Mail*, dando à rainha uma aula de protocolo.

O funeral foi igualmente dramático, embora de modo diferente. Esse era um teatro imperial, teoricamente intermediado pelo "povo" e negociado elaboradamente por todas as partes envolvidas. As briguinhas por trás das cenas a respeito do pouco ou do muito (seja em termos de espetáculo, emoção, espectadores) foram suspensas pelo esplendor do acontecimento. A prodigalidade do funeral tornou visível que as rixas, como o corpo, podiam ser enterradas; agora que Diana estava morta, as rivalidades e contendas podiam ser esquecidas. O país estava mais uma vez unido na tragédia, e a experiência irresistivelmente sensual (o perfume das flores, o som ecoante dos cascos dos cavalos, os corpos trementes dos espectadores que soluçavam) reacendeu a atração erótica, embora ambivalente, do Estado. Assim, o funeral foi um ato de conflito nacional e de resolução, um ato de lembrar uma Diana ao esquecer as outras, de celebrar uma vida e de transcendê-la (obscurecê-la) com declarações de um propósito mais alto e de uma santidade que ela nunca teve. A Diana transgressora e casual estava agora totalmente apagada, em parte pelo próprio povo que afirmava amá-la.

O funeral como teatro imperial foi o oposto da morte como drama. Como no teatro – uma palavra que se refere tanto à moldura física e institucional quanto à ação intencional que acontece dentro de seus limites –, a teatralidade do funeral elidiu questões a respeito das relações de Diana com a monarquia, ao normalizar o rito de passagem dentro das demarcações da tradição histórica. As tensões desapareceram por trás do caráter sensual e cerimonial de tudo aquilo. A rota, as filas de espectadores, a coreografia da festa funerária: essa era uma encenação deliberada da restauração da ordem, cuidadosamente modelada em funerais ordeiros anteriores. Era sobre o "novamente", o "agora" e o "como sempre" da autorrepresentação. Ela desaparece, apenas para reaparecer. A procissão penosamente vagarosa sinalizava a qualidade aparentemente eterna e estável de uma ordem real, agora tão abertamente pronta para ser arrebatada. A monarquia em exibição era muito diferente daquela que acenava ao mundo durante o casamento. Mas a encenação física era também um ato de restauração; ela separava e dava um enredo para o evento, o primeiro e o último ato da princesa de Gales. Depois da crise abrupta causada pela colisão, o funeral oferecia um fechamento estético e uma resolução emocional. Como no ritual, esse estágio final prometia ser profundamente conservador. A restituição da ordem social, rompida pela crise, mas provavelmente não profundamente alterada, significava que Diana mais uma vez voltava ao corpo oficial de que ela tentava tanto escapar. Enquanto Charles, os dois jovens príncipes, o príncipe Philip e o conde de Spencer seguiam o caixão a pé, era claro que a procissão dizia respeito tanto à posse e ao controle quanto à emoção e à empatia.

O que "o povo" tem a ver com este teatro imperial, com as lutas entre a rainha e o príncipe, os Windsor e os Spencer, os Tories e o Partido Trabalhista de Tony Blair? *Que vela tenemos nosotros en este entierro?* Como se constrói "o povo"? A "encenação do popular", como afirma García Canclini em *Culturas híbridas*, "tem sido uma mistura de participação e simulacro".[21] Os jornais de todo o mundo apresentaram o mesmo artigo, ampliando o alcance do "nós" enquanto ampliava sua audiência. O mesmo retrato de Diana aparecia, frequentemente com o mesmo texto, relatando "nossa" reação ao abalo desolador dos acontecimentos. Um website dava instruções ao usuário para "enviar seus sentimentos, condolências ou lembranças em relação à Princesa Diana clicando aqui". A "pesquisa de opinião por fax sobre a princesa Diana" (organizada pelo jornal *The Post*) pedia às pessoas para definirem o que ela significava para eles.[22]

Na Inglaterra, o acontecimento era interpretado como (um tipo de) "revolução", pois mostrava ao "povo" seu novo poder. *The New York Times* relata a "confrontação notável entre o povo britânico e o Palácio de Buckingham e (...) uma retirada real ainda mais notável".[23] "O povo" venceu a luta final com a rainha. Ele havia exigido a pompa e a cerimônia da autocriação do império. O ritual, tradicional ao extremo, podia ser lido como uma inversão subversiva, pois era o público, e não a coroa, que o havia ordenado. Agora, Tony Blair gostaria que acreditássemos, os modos aristocráticos antigos desapareceram em mais um ato de sub-rogação: a rainha está morta; vida longa a Diana, rainha dos corações do povo. Diana era a nova face da nova Inglaterra – elegante, jovial e compassiva. A hegemonia agora gozava de um aspecto mais informal e fotogênico. Diana, como a Inglaterra, estava saindo da depressão. Ela seria a embaixadora da boa vontade, a face mais bondosa, mais gentil, da era pós-Thatcher. Ao inves de política, estilo. Ao invés de divisões ideológicas amargas, consenso e unidade nacional. "O povo" atua no drama nacional como um conjunto de atores, e não de espectadores.

O drama, então, não é apenas sobre a morte trágica de Diana, seu funeral régio, ou a situação política atual da Inglaterra. O acontecimento, como insistem os comentaristas, é performativo – ele é sobre as estruturas de sentimento, que estão mudando. Ele mudou a maneira como os ingleses performatizam suas emoções: ficam fora o rosto impassível e a política de espírito mesquinho; entram o toque, o sorriso e as exibições públicas generosas de espontaneidade. Ao tocar em pacientes de AIDS ou crianças perto da morte, Diana sinalizou um novo modo de ser (britânico).

PERDA

Perda. Um fantasma diz respeito à perda, à perda manifestada, à visão do que não está mais lá. Mas eu me pergunto o que foi perdido. As velas de Diana, como as de Evita e Madre Teresa, proporcionaram os milhares de pontos de luz que os governos corporativos não se sentem mais obrigados a proporcionar. Perdidas, também, estavam tanto a classe trabalhadora quanto a agenda feminista. Diferentemente de Evita, que veio de uma família operária e exerceu um poder político sem precedente na Argentina, Diana e Madre Teresa não tinham aspirações políticas. A popularidade de Evita, canalizada para um populismo formidável, foi além de sua morte, a ponto de seu fantasma ainda ser o elemento politicamente mais forte da política argentina hoje. Este mundo não está pronto para outra Evita. A fonte de influência feminina da década de 1940 e início da década de 1950 torna-se o sofisticado apolítico e não ameaçador dos anos de 1990. Evita também tem seu visto negado. Quando ela foi ressuscitada no filme *Evita*, Madonna era um estilo, um "visual". O público apaixonado de atores políticos que mantinha Evita no poder se fundiu aos espectadores e consumidores de olhos lacrimejantes. A profecia de Evita, de sua *revenance* – "Voltarei e serei milhões" –, parecia ironicamente realizada. Pois aqui estava ela, encarnada por nada mais, nada menos que Madonna. Até mesmo os muros gritaram em protesto: "Fora, Madonna, Evita vive." Evita vive, mas apenas na Argentina. Nos Estados Unidos, ela é um batom, uma fascista, uma prostituta e uma excentricidade. O que vem a seguir?, pergunta Frank Rich. Talvez "bonecas Barbie à imagem de Evita, em pequenos esquifes de plástico transparente".[24] O ato de conjuração efetua mais um desaparecimento pela repetição – um rosto por outro, um nome por outro. Evita se dissolve em Madonna, enquanto Madonna ganha visibilidade por meio de Evita.

Assim, as escolhas não eram, e nunca poderiam ser, entre Diana e Evita, mas relacionadas a Diana e Madre Teresa. Um cartum publicado na revista *New Yorker* em 1998, de autoria de Frank Cotham, mostrava habitantes alados do céu movimentando-se ao longo da Via Princesa Diana e do Bulevar Madre Teresa. O caminho do Império e o caminho da Igreja, cada um leva suas embaixadoras na viagem, claramente apenas de ida, através de fronteiras, prova não solicitada, porém viva, de que o Primeiro Mundo se importa. Na linguagem do amor, e não do poder, essas mulheres afirmam renunciar a seu enorme capital político, econômico e simbólico a favor dos despossuídos. Como todos os ícones sobrecarregados, essas mulheres pareciam bastante transparentes. É tão simples essa conversa sobre amor. Era possível amar Diana e amar Madre Teresa e ainda odiar a política, como se o ato naturalizado de doar para a caridade não tivesse nada a ver com o expansionismo do imperialismo, catolicismo e capitalismo tardio.

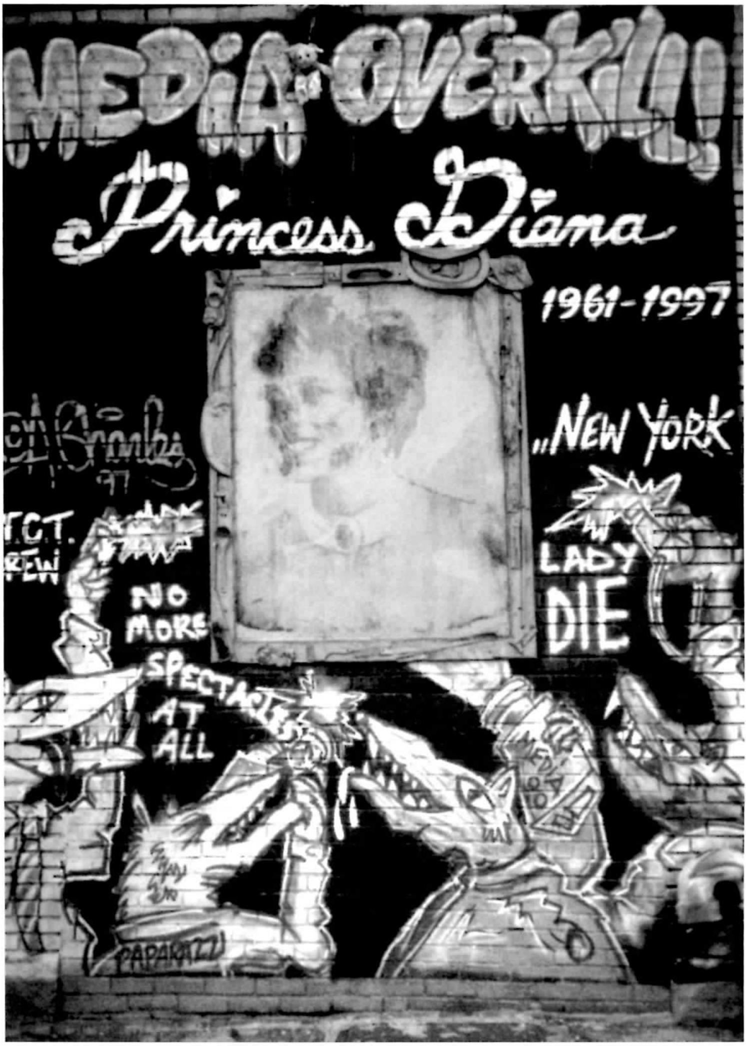
Talvez esteja também perdida a nostalgia colonial pelo Amor Real. Para os espectadores nas antigas colônias, Diana também incorporava uma relação de amor-ódio com o Império e o imperialismo, que ela simultaneamente representava e transcendia. Seu estranhamento da realeza permitia um posicionamento ambíguo, o *neplanta* do pós-colonialismo latino-americano, ou a "ambivalência" que se origina do que Homi Bhabha denomina a "articulação dupla" (parecido, mas não tanto) da difícil situação colonial.[25] Que opções os coloniais têm, a não ser conciliar o jogo complicado de identificação/desidentificação? Ela era a prova viva de que o Amor Real havia fracassado. Contudo, o amor do Real podia continuar por meio de nosso amor por ela. E nosso amor por ela nos levou à possibilidade de transcender o racismo no coração do colonialismo por meio de sua nova ligação romântica com Dodi. Esse Outro moreno, atraente, playboy, o consumidor supremo, era a antítese de Charles, o supremo "um deles", antiquado e esquisitão. Isso supostamente a transformou em "um de nós" – um daqueles abandonados ou traídos por autoridades estabelecidas cruelmente rígidas. Está bem, Dodi era um bilionário do *jet set*, talvez não exatamente um de nós, e, no fundo, temos dúvidas sobre a possibilidade de eles serem felizes, mas a beleza dos contos de fadas depende precisamente da rapidez e da intempestividade de seus finais.

De outra maneira, evidentemente, a morte de Diana tinha a ver com a perda de outra forma de materialidade. Sua imagem dava um rosto "universal" para o globalismo desincorporado, facilitado pelos satélites e pela rede de computadores. Um produto dos sistemas de intercomunicação, a Diana que víamos nunca estava, e sempre estava, "ao vivo". Nunca estava "ao vivo", pois, como disse uma publicação, "sem fotos, não há Di" ("No Pix, No Di").[26] Sua qualidade "ao vivo" era um produto da mediação. Susan Stewart observa em *TV Guide*:

> Sei que Diana existia de fato fora da televisão: uma vez eu apertei sua mão. Foi emocionante – ela já era um ícone internacional – mas quase sem sentido. Tudo que lembro é um borrão de cabelo louro, um ronronar como cumprimento. Há pelo menos uma dúzia de cenas de filmes mais vívidos em minha mente do que nosso encontro real fora das telas.[27]

Sua existência física, mesmo sendo redundante na vida, servia meramente para autenticar sua imagem mais completa, "real" e ubíqua que continua a desafiar os limites de espaço e de tempo.

Assim, ela nunca esteve (mas sempre está) ao vivo e aqui, em todos os lugares, assombrando nosso presente. Uma Di Virtual, sua imagem sobrevive à sua morte; o significante não precisa do significado, exceto como restos autenticadores. Ela existiu; isso é suficiente para persistir em nossos dramas. A internet nos pede para acender uma vela para ela, ampliando o simulacro de participação. Ela é um fetiche, uma imagem sagrada cujo significado não emana de dentro, mas lhe é conferido de fora.

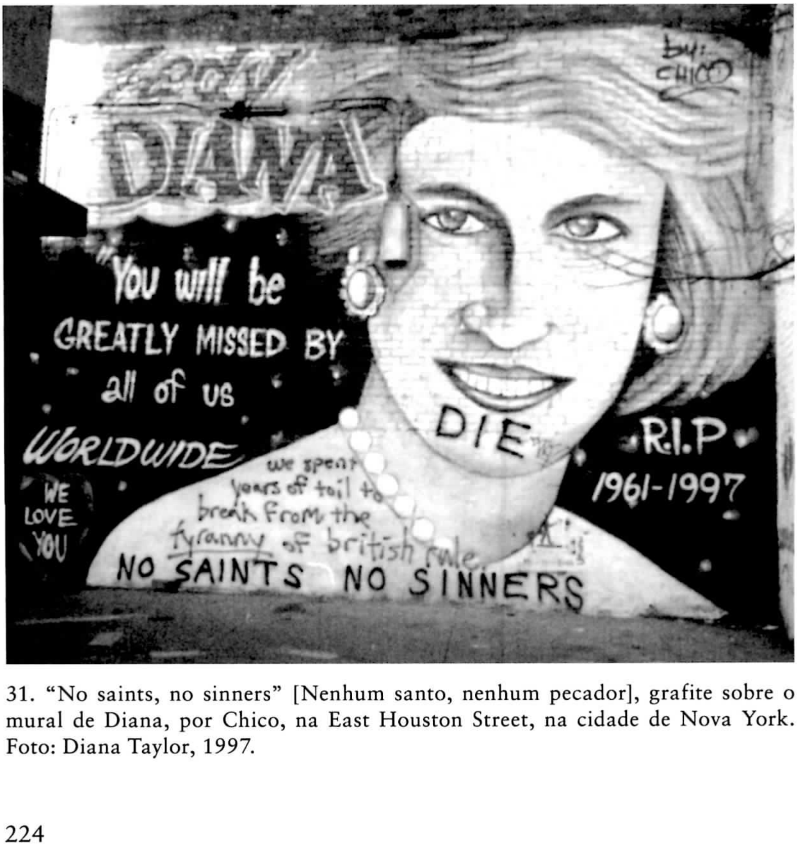

MEDIA OVERKILL!
Princess Diana
1961-1997
..NEW YORK
LADY
DIE
NO
MORE
SPECTACLES
AT
ALL
PAPARAZZI

30. "No more spectacles" [Sem mais espetáculos], mural alterado com grafite, por A. Charles, na Houston Street com First Avenue, Nova York. Foto: Diana Taylor, 1997.

Como fetiche (quer no sentido psicanalítico, quer como fetichismo da mercadoria), seu sucesso se origina tanto da facilidade com que as ansiedades e os medos são deslocados para ela quanto do processo de recusa da realidade por meio da qual o público pode admirar a imagem ao mesmo tempo que ignora a violência que contribuiu para sua criação. Sua vulnerabilidade, infelicidade e sua difícil situação física apenas contribuíram para sua popularidade, pois, como se observou, quanto mais infeliz ela era, melhor era sua aparência. Depois de sua morte, uma geração nova (e aprimorada) de mercadorias circula com sua imagem: selos comemorativos, pratos e bonecas. A música e os livros que ela inspirou chegaram ao topo das listas e geraram milhões de dólares. Seu nome é invocado contra dirigir alcoolizado, minas terrestres, AIDS, bulimia e outros variados males sociais. Um novo exército de desenhistas de moda vai se encarregar de vestir e instruir o fantasma. Já se relataram aparições. Novas performances, políticas, artísticas ou empresariais, surgirão desses restos de arquivo. Outras mulheres irão dançar nesse mesmo espaço de impossibilidade que sua performance tornou visível.

NEGOCIANDO O LOCAL

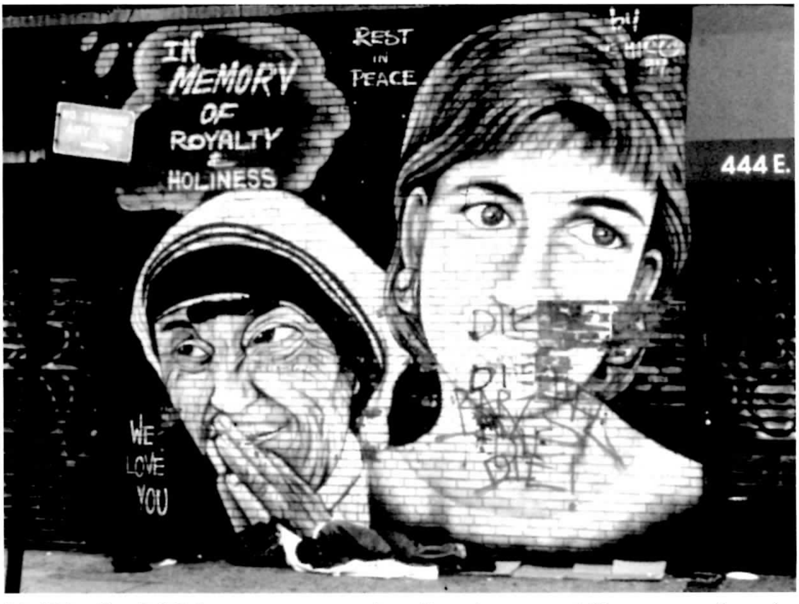
Passada a orgia de identificação promíscua, será que as comunidades sentem o abandono e a exploração desse caso que durou apenas uma noite? Quando olhamos nesse espelho colonial, será que seu reflexo nos olha de volta, ou será que vemos a nós mesmas, com marias-chiquinhas, botões caídos e tudo? Os murais nas Figuras 20-26, como espaços de luto comunitário e público, mostram sinais de um debate contínuo. Mais do que simplesmente reiterar a demonstração "universal" de amor e perda, os murais tornam os acontecimentos locais, trazendo-os para bem dentro da comunidade. "Por que nos importamos com Diana?", eles parecem nos perguntar. Ao prestar honras à sua morte prematura, os muros memoriais situam-na diretamente na longa história não reconhecida de mortes prematuras nessas vizinhanças. Eles chamam nossa atenção para a violência de bandos e da polícia na cidade de Nova York, de que as pessoas preferem não tomar conhecimento. Mas os muros também manifestam a raiva dos não correspondidos, os que perguntam "por que devemos nos importar com ela, quando ninguém se importa conosco?" Os murais latinos para a "princesa Di" agora têm a palavra "Die" (morrer) escrita sobre eles. Alguém escreveu: "NO MORE SPECTACLES AT ALL, LADY DIE" [Sem nenhum espetáculo mais, Lady Die] com tinta amarela sobre o mural reprovador que havia advertido sobre a supermatança da mídia (Figura 30). O mural que havia declarado seu amor a Diana, anunciando que sua falta seria sentida no mundo todo, agora apresenta uma mensagem conscientemente pós-colonial:


by: CHICO
DIANA
"You will be GREATLY MISSED BY all of us WORLDWIDE
WE LOVE YOU
DIE
R.I.P
1961-1997
we spent years of toil to break from the tyranny of british rule
NO SAINTS NO SINNERS

31. "No saints, no sinners" [Nenhum santo, nenhum pecador], grafite sobre o mural de Diana, por Chico, na East Houston Street, na cidade de Nova York. Foto: Diana Taylor, 1997.

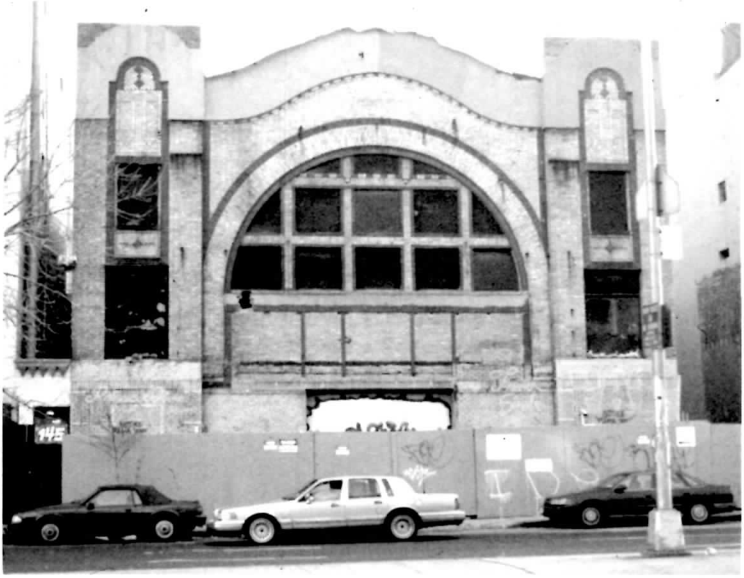
"Passamos anos de trabalho duro para nos libertarmos da tirania do controle inglês. NENHUM SANTO, NENHUM PECADOR" (Figura 31). O mural da santidade e da realeza que apresentava Diana e Madre Teresa não apenas grita "DIE! DIE! DIE!" (Morra!), mas também participa de outra forma de circulação (Figura 32). Esta fotografia mostra mais do que as imagens deslocadas da globalização transnacional. Ela capta também o outro lado da mesma economia que deixa as pessoas de fora, no frio: os deslocados, a pobreza e a falta de moradia que o voluntariado não consegue dissipar no Lower East Side. O sem-teto se coloca, como oferenda, nesse "altar" para a santidade.

O fantasma de Diana continua a dançar, registrando a convergência de fantasmas preexistentes e a crise mais recente – sempre uma reescrita, uma atualização, um tornar presente de algo que já é. Porque estamos todos presos nos sistemas econômicos e iconográficos transnacionais, parece que não temos escolha a não ser participar da circulação do capital, tanto simbólico quanto econômico. A maneira como baixamos esses arquivos de imagens e lidamos com eles, contudo, reflete o poder da comunidade local para compor os termos dos debates. Em um nível, evidentemente, a morte e o funeral de Diana constituem um drama global que atrai as massas. Ele tem todos os ingredientes de um filme piegas: a morte de uma princesa nobre, linda e mal compreendida. Assim, ele é tanto o primeiro quanto uma repetição, um fantasma, uma reaparição performativa. Nessa encenação particular, "o povo" não é apenas o consumidor, mas também o construtor dessa morte. O espetáculo do espectro faz o espectador. Em vez do luto, as multidões indiferenciadas consomem a tristeza – os recebedores, não os agentes, de uma emoção que não é deles mesmos. "O povo" acende velas imaginárias na internet para Diana, em um ato virtual de identificação. Porém, em outro nível, o acontecimento também encenou a necessidade de participação ativa. Seria tão estranho querer atuar em um drama que sabemos muito bem não ser nosso? Se devemos nos comprometer, como parece que devemos, esses muralistas mostram que o povo vai estabelecer os termos da conversa. Ao invés de constituir mais um espaço para se baixar o arquivo do global, abre-se mais um lugar estratégico para a negociação do local. Talvez não seja muito estranho que nós, como os artistas dos murais memoriais, desejemos inserir nossa própria versão dos acontecimentos ao colocá-la ao lado de nossas vítimas, ao lado de ícones daqueles com quem nos importamos, sabendo muito bem que nunca seremos retribuídos da mesma maneira. Mas, como sempre, há o movimento de puxa-empurra da fantasia imperial. O DI irrompe no DIE (morrer). Esses rituais de passagem insistem para que esqueçamos que nós não pertencemos ao mesmo povo, mesmo quando nós nos lembramos.



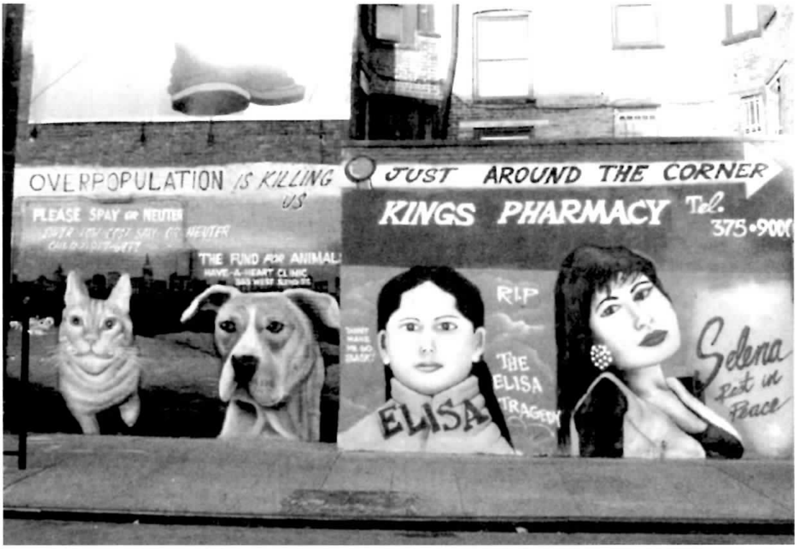
32. "Die, die, die" [Morra, morra morra], grafite sobre o mural "In memory of royalty and holiness", por Chico. Foto: Diana Taylor, 1997.

Andamos pelas ruas do Lower East End, Marina e eu, tirando fotografias. Os muros mudam constantemente, refletindo novos interesses e preocupações sociais. A sinagoga, mais tarde convertida em um espaço para o teatro musical iídiche, em que A. Charles pintou Tupcac, Tyson e Diana, ficou cercada de tapumes por um ano. Recentemente, abriu como um cinema elegante, que apresenta excelentes filmes alternativos (Figura 33). Depois do 11 de setembro, Chico usou o muro em que havia pintado seu mural "Em memória da realeza e da santidade" para homenagear os mortos no ataque (ver Capítulo 9). Eu havia esquecido que, há muito tempo, ele havia coberto com tinta os rostos de Diana e Madre Teresa. Ele havia claramente desejado rasurar seu surto de identificação falsa. "O que estava aqui antes?", perguntei à Marina. Ela também se esqueceu. Mais tarde, lembramo-nos: um enorme e banal "Não seria lindo?" havia sido escrito sobre uma imagem igualmente banal do pôr do sol sobre um mar calmo. Não tinha nada a ver com coisa nenhuma – o que é bastante incomum para a arte mural. Não surpreende que não nos lembrássemos. Na Rua Houston, os três grandes muros dedicados a Diana, Elisa e Selena tinham também passado por mudanças. Chico havia repintado Selena e Elisa, cujos rostos estão lá até hoje. Diana sumiu, substituída pela imagem de um gato e um cachorro contra o céu de Nova York.



33. A fachada que A. Charles pintou na Houston Street passa por enobrecimento. Foto: Diana Taylor, 2000.

"A superpopulação está nos matando. Por favor, castre" e, abaixo da frase, o nome de uma clínica. Até mesmo Selena tinha uma seta sobre sua cabeça, apontando para uma farmácia na esquina (Figura 34). Muitos desaparecimentos, muitas formas de esquecer. Logo, vamos nos esquecer de que esquecemos.


OVERPOPULATION IS KILLING US
PLEASE SPAY OR NEUTER
THE FUND FOR ANIMAL
HAVE-A-HEART CLINIC
JUST AROUND THE CORNER
KINGS PHARMACY
Tel. 375-900
RIP
THE ELISA TRAGEDY
ELISA
Selena Rest in Peace

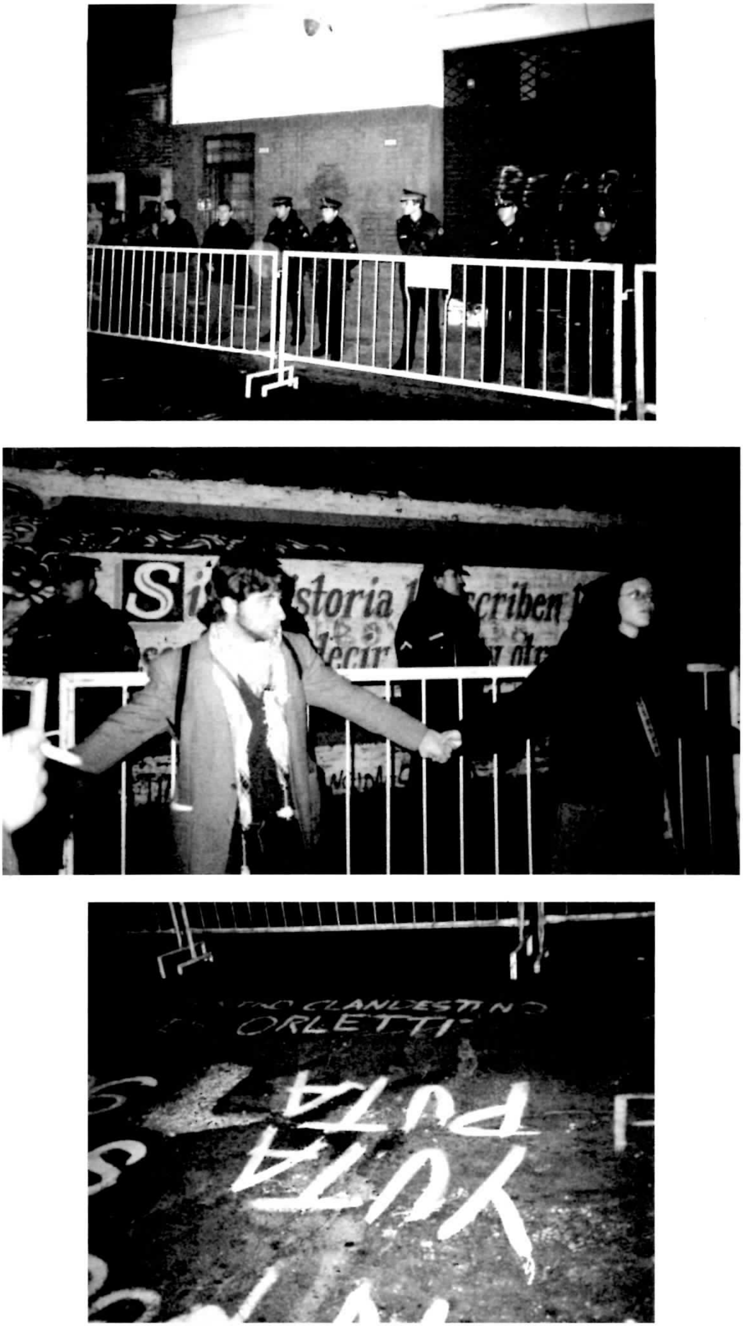
34. "Overpopulation is killing us" [A superpopulação está nos matando], mural por Chico na East Houston Street. Foto: Diana Taylor, 2000.

6

"VOCÊ ESTÁ AQUI"
H.I.J.O.S. e o DNA da performance

31 de maio de 2000, Buenos Aires, Argentina. 18h30. Eu havia recebido um mapa e um folheto. "Escrache al Plan Cóndor", organizado por H.I.J.O.S. – os filhos dos desaparecidos. Quando cheguei, estava escurecendo. Grupos de jovens haviam começado a convergir para uma esquina previamente designada. Eu conhecia alguns deles, os membros da organização H.I.J.O.S. que me haviam convidado a participar, além de jovens ativistas do Grupo Arte Callejero. O barulho estava aumentando. Uma van com alto-falantes começou a tocar um rock. Alguns ativistas preparavam tabuletas, cartazes, fotografias e faixas. Apesar de todo o movimento e comoção, senti um assombramento. Esses jovens, de cabelos compridos, barbas, ponchos andinos e seu estilo neo-hippie chique, levaram-me de volta aos anos de 1970 na América Latina. Essa era minha aparência naquela época. Era essa também a aparência de seus pais – a geração dos desaparecidos. Agora, no ano 2000, uma nova geração de ativistas estava se dirigindo às ruas em Buenos Aires nessa noite para protestar contra o "Plano Condor", organizado pela CIA e implementado

pelas ditaduras militares por toda a América Latina. Essa rede declarou que os esquerdistas perseguidos iriam ser apanhados e "desaparecidos", mesmo se tivessem a sorte de fugir de seu próprio país. Na Argentina, esses esquerdistas eram torturados em duas oficinas mecânicas (entre outros lugares), chamadas Orletti e Olimpo, que funcionavam como campos de concentração. Hoje, as pessoas levam lá seus carros para conserto e muitas se esquecem dessa história. Os H.I.J.O.S. iriam lembrar a todos que quisessem ouvir essa história criminosa por meio do escrache. A atmosfera era festiva, mas séria. "Cuidado", as pessoas alertavam umas às outras. Sabia-se que pessoas haviam se infiltrado em escraches anteriores e começaram a criar problemas para provocar a interferência da polícia. "Deem-se as mãos. Não deixem ninguém entrar na roda. Fiquem de olho nos que estão do seu lado." O círculo gigantesco crescia e nossa trajetória se caracterizava por paradas e partidas à medida que nos movíamos juntos, dançando, gritando e cantando pelas ruas de Buenos Aires. A van, o tempo todo transmitindo música e comentários, abria caminho devagar. "Escutem, vizinhos! Vocês sabiam que moram ao lado de um campo de concentração? Enquanto vocês estavam em casa, cozinhando costeleta de vitela, as pessoas estavam sendo torturadas naqueles campos de concentração." Olhei à volta para ver nosso público – pessoas nas sacadas, por detrás de janelas, olhando para baixo, vendo o espetáculo de massa. Alguns acenavam. Outros fechavam as cortinas e se refugiavam dentro de casa. Alguns devem ter se juntado ao círculo, pois havia cada vez mais gente entre nós. Continuamos a caminhar, primeiro até o Olimpo, onde os policiais estavam esperando, alinhados em frente à oficina. Em seguida, depois de escrever com tinta amarela, na calçada em frente ao prédio do tamanho de um quarteirão, a lista de crimes cometidos ali pelas Forças Aéreas, o grupo se dirigiu até a Oficina Orletti. Novamente, os policiais estavam esperando e, de novo, os H.I.J.O.S. cobriram a rua com tinta amarela.


storia
criben
decir
CLANDESTINO
ORLETTI
PUTA
YUTA

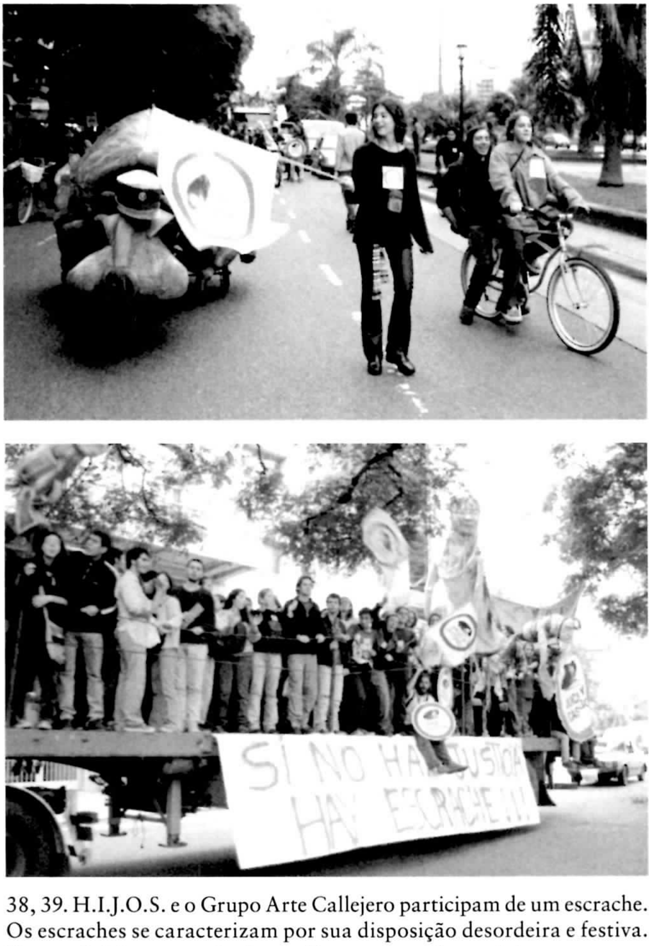
35, 36, 37. “Escrache al Plan Cóndor”, 31 de maio de 2000. Fotos: Diana Taylor.

Marcar o espaço era emocionante – os H.I.J.O.S. e todos que os acompanhavam começaram a dançar e cantar novamente. Alguns membros começaram a se dirigir ao nosso grupo, falando sobre o que o evento significava para eles. O trauma era palpável, o poder emocional, contagiante, e o sentimento de empoderamento político, energizante. Até eu, uma estrangeira com poucas relações pessoais com o contexto, sentia a esperança e a determinação renovadas. Eu havia voltado à Argentina com um sentimento de perda – as Mães da Plaza de Mayo estavam envelhecendo. Embora continuem sua marcha semanal ao redor da praça, eu me perguntava como o movimento pelos direitos humanos sobreviveria a seu falecimento. Mas lá estavam os H.I.J.O.S., jovens, alegres e determinados a levar adiante o protesto performativo. Se a performance transmite a memória traumática e o comprometimento político, parece que nós, que os acompanhamos, recolhemos essa memória.

Eu me perguntava por que tão poucos acadêmicos refletem sobre o modo como a performance transmite a memória traumática. Como aqueles de nós que não sofreram a violência conseguem entendê-la? E mais, como participar, de nossas próprias maneiras, contribuindo para transmitir essa memória? Este capítulo explora essas questões. Embora não possa transferir o impacto do acontecimento por meio da encenação ao vivo que experimentei, espero, ainda assim, conseguir continuar a transmitir minhas reflexões para o leitor por meio da escrita.

Escraches, atos de execração pública, constituem uma forma de performance-guerrilha praticada pelos filhos dos desaparecidos na Argentina, para atacar criminosos associados à "Guerra Suja". Geralmente, escraches são manifestações espalhafatosas, festivas e móveis, que reúnem de 300 a 500 pessoas. Em vez do movimento ritualístico e circular ao redor da praça, que identificamos com as Mães da Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., a organização dos filhos dos desaparecidos e de prisioneiros políticos,[1] promove protestos carnavalescos que levam os participantes diretamente até a casa ou o escritório de um criminoso político ou até um centro clandestino de tortura. Os escraches são altamente teatrais e bem organizados. Teatrais porque a acusação funciona apenas se as pessoas tomam conhecimento. Bonecos gigantes e, às vezes, enormes cartazes com fotos dos desaparecidos acompanham os participantes dos protestos, enquanto pulam e cantam pelas ruas (Figuras 38 e 39). Ao longo do trajeto, vans equipadas com alto-falantes lembram à comunidade os crimes cometidos naquela região. Bem organizados, porque os H.I.J.O.S. preparam a comunidade para a ação. Durante um mês, ou até mais, antes do escrache, eles investigam os bairros em que os criminosos vivem e trabalham, mostrando fotografias e dando informações sobre eles. Eles sabiam que seu vizinho era um torturador? O que acham de trabalhar com ele, servir-lhe o almoço, vender-lhe cigarros? Eles colam as fotografias nas lojas, restaurantes, ruas e muros da região. Quando chega a hora do escrache, os H.I.J.O.S. veem-se acompanhados não apenas por ativistas dos direitos humanos, mas também por aqueles enfurecidos por continuarem a viver tão próximos da violência política. Com a ajuda de artistas ativistas, como o Grupo Arte Callejero, eles colocam placas de sinalização de ruas contendo a fotografia do perpetrador, para indicar a distância da casa deste (Figura 40). Quando chegam ao local de destino, os H.I.J.O.S. pintam, com tinta amarela, o nome do repressor e seus crimes na calçada em frente ao prédio ou à casa. Embora a polícia, sempre avisada previamente, cerque a propriedade visada, os manifestantes, de modo pacífico e persistente, continuam o trabalho de tornar o crime visível. Eles lembram aos espectadores que as violações dos direitos humanos não foram punidas, nem terminaram. Os manifestantes oferecem um mapa alternativo do espaço sócio-histórico da Argentina: "Você está aqui" – a 500 metros de um campo de concentração (Figura 41).

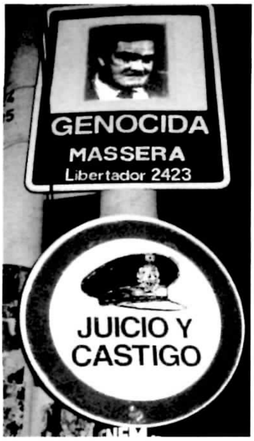
Embora carnavalescos e arruaceiros, os escraches encenam o trauma coletivo. Essas performances tornam visíveis não somente os crimes cometidos pelas ditaduras militares dos anos de 1970 e 1980, mas também o trauma duradouro sofrido pelas famílias dos desaparecidos, bem como pelo país como um todo. Contudo, os movimentos de protesto inter-relacionados, organizados pelos H.I.J.O.S e pelas Mães e Avós da Plaza de Mayo, usam o trauma para inspirar seu ativismo político. Esses grupos têm contribuído para os esforços em prol dos direitos humanos, ao transmitir a memória traumática não apenas de uma geração à outra, mas também do contexto político argentino a um público internacional que não teve experiência direta da violência. Esses atos de transferência se mostram vitais para a compreensão da agência cultural.



38, 39. H.I.J.O.S. e o Grupo Arte Callejero participam de um escrache. Os escraches se caracterizam por sua disposição desordeira e festiva. Um caminhão carregado de manifestantes que levam faixas e cartazes traz nele os dizeres: "Se não houver justiça, haverá um escrache." Fotos cedidas por H.I.J.O.S.

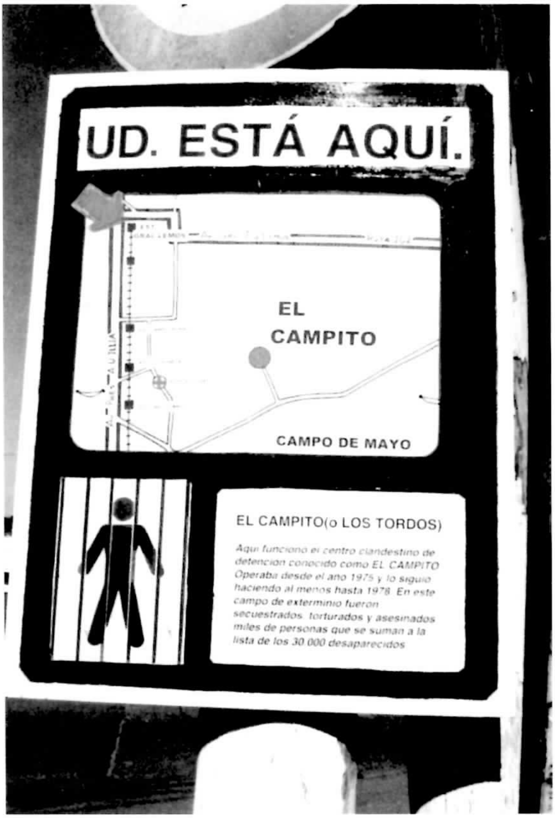
Como a performance transmite a memória traumática? O foco individual dos estudos do trauma claramente se sobrepõe ao foco mais público e coletivo dos estudos da performance:

1. O protesto em forma de performance auxilia os sobreviventes a lidar com o trauma individual e coletivo, usando-o para incentivar a denúncia política.
2. O trauma, como a performance, caracteriza-se pela natureza de suas repetições.
3. Ambos se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente.
4. Eles estão sempre *in situ*. Cada um intervém no corpo individual/político/social em um momento particular e reflete tensões específicas.
5. A memória traumática frequentemente conta com a performance interativa e ao vivo para sua transmissão. Até mesmo estudos que enfatizam a ligação entre o trauma e a narrativa evidenciam em sua própria análise que a transmissão da memória traumática da vítima para a testemunha inclui o ato, compartilhado e participativo, de contar e ouvir, que se associa com a performance ao vivo.[2] Dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que "passa a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático".[3]



40. Sinalizações de rua com a fotografia do perpetrador para marcar a distância até a sua casa, 2000. Foto cedida pelo Grupo Arte Callejero.

A possibilidade de recontextualização e transmissão da performance e do trauma, contudo, aponta para diferenças importantes. Na performance, os comportamentos e as ações podem ser separados dos atores sociais que os performatizam.[4] Essas ações podem ser aprendidas, encenadas e passadas para outras pessoas. A transmissão da experiência traumática se parece mais com o "contágio" – uma pessoa "pega" e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos passados. A experiência traumática pode ser transmissível, mas é inseparável do sujeito que a sofre.

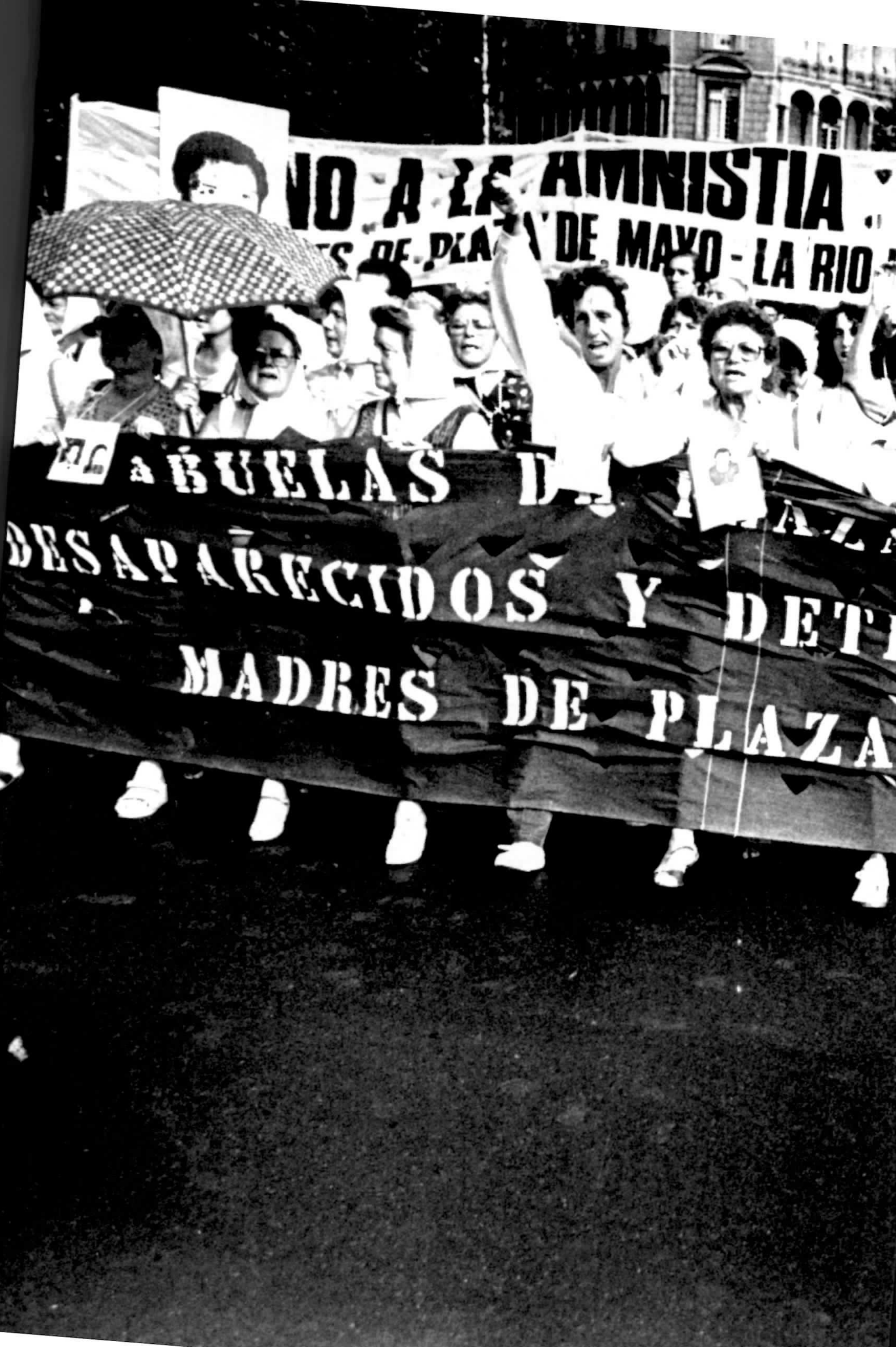

UD. ESTÁ AQUÍ.
EL CAMPITO
CAMPO DE MAYO
EL CAMPITO(o LOS TORDOS)
Aqui funciono el centro clandestino de detencion conocido como EL CAMPITO Operaba desde el ano 1975 y lo siguio haciendo al menos hasta 1978. En este campo de exterminio fueron secuestrados, torturados y asesinados miles de personas que se suman a la lista de los 30.000 desaparecidos

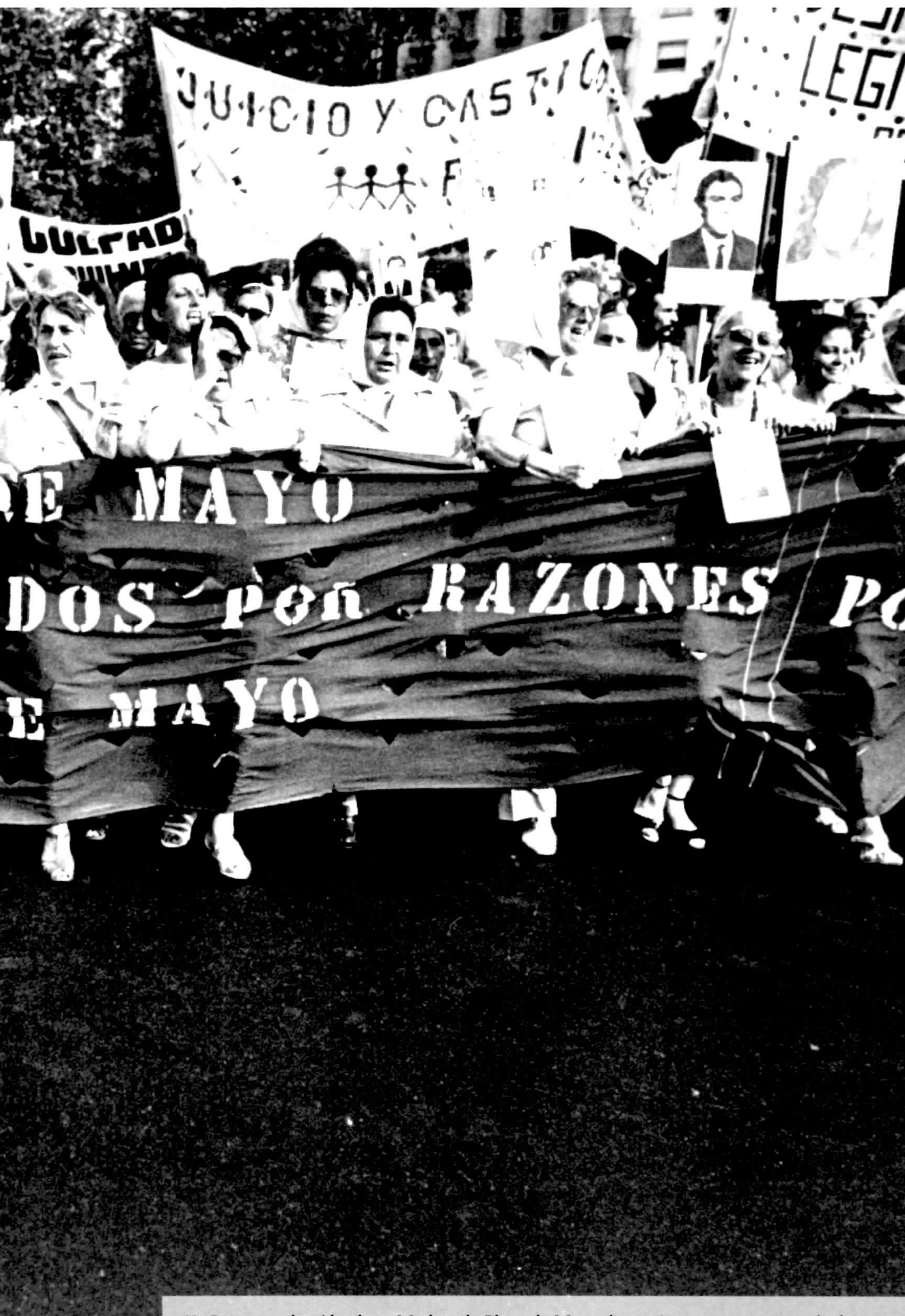
41. "Você está *aqui*": a 500 metros de um campo de concentração, 2000. Foto cedida pelo Grupo Arte Callejero.

Assim, ao compreender os protestos-performances impulsionados pela memória traumática, é importante colocar em diálogo os estudos do trauma, que focalizam principalmente a patologia pessoal e as interações entre duas pessoas, e os estudos da performance, para permitir-nos explorar a causa e a canalização, públicas e não patológicas, do trauma. Ao enfatizar as repercussões públicas, e não as privadas, da violência e perda traumáticas, os atores sociais transformam a dor pessoal em motor da mudança cultural.

Os movimentos de protesto que examino aqui se desenvolveram a partir de linhas geracionais claras relativas aos "desaparecidos": avós (*Abuelas*), mães (*Madres*) e filhos dos prisioneiros políticos, desaparecidos e exilados (H.I.J.O.S). Do mesmo modo como as gerações compartilham materiais genéticos, que esses grupos têm rastreado ativamente por meio de exames de DNA, existem estratégias de performance (DNA da performance) que ligam suas formas de ativismo. Um traço importante é que esses grupos se veem como ligados genética, política e performativamente. Examino aqui várias iterações de performances de protesto que incluem a fotografia e que aconteceram nos últimos 25 anos. Uma estratégia clara, que revela tanto a continuação quanto a transformação de materiais culturais, se torna reconhecível no uso de documentos de identidade com fotos para reunir, na transmissão da memória traumática, tanto as alegações científicas (o exame de DNA) quanto as performativas. As estratégias, como as pessoas, têm histórias. Nesse caso, as estratégias fazem reaparecer as que foram apagadas da própria história.

Desde 1977, quase no início da "Guerra Suja", as Abuelas e Madres começaram a chamar a atenção pública para a prática do "desaparecimento", pela ditadura, daqueles que de algum modo se opunham a eles. Entre os 30 mil desaparecidos que foram torturados e mortos, centenas eram mulheres grávidas, mortas tão logo deram à luz. Seus filhos, nascidos no cativeiro, eram "desaparecidos" – nesse caso, não foram mortos, mas adotados por famílias de militares. Existem ainda cerca de 500 crianças "desaparecidas", jovens nascidos em campos de concentração argentinos entre 1976 e 1983, que geralmente conhecem pouco, ou nada, sobre as circunstâncias que cercam seu nascimento.


NO A LA AMNISTIA
DE PLAZA DE MAYO - LA RIO
ABUELAS DE PLAZA
DESAPARECIDOS Y DET
MADRES DE PLAZA

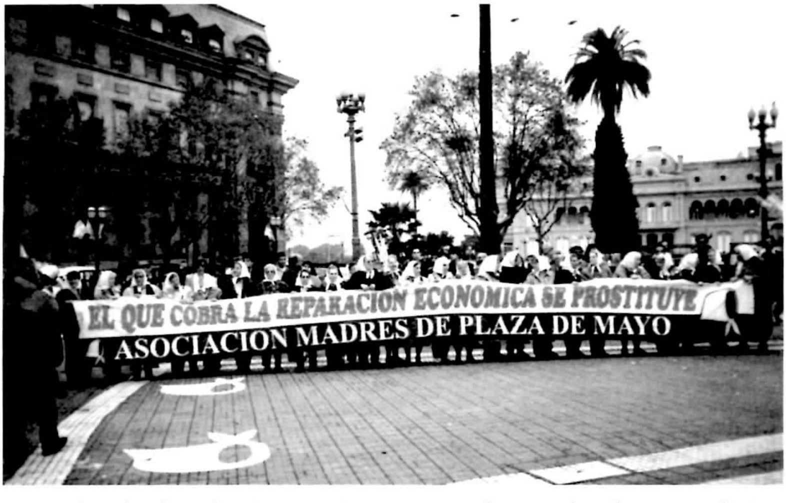

JUICIO Y CASTIGO
LEGI
E MAYO
DOS por RAZONES PO
E MAYO

42. Protestos das Abuelas e Madres da Plaza de Mayo denunciam o governo usando faixas. Elas carregam as fotografias de seus desaparecidos, 1983. Foto: Guillermo Loiácono

Contudo, os militares não sequestraram os bebês que já haviam nascido antes do "desaparecimento" dos pais. Refiro-me a esses como "filhos dos desaparecidos" (em oposição às "crianças desaparecidas"), pois nasceram antes que seus pais fossem raptados, sendo criados por parentes. Como seus irmãos desaparecidos, muitos desses jovens cresceram conhecendo pouco, ou nada, sobre seus pais. Um membro da H.I.J.O.S. disse-me que cresceu acreditando que seus pais haviam morrido em um acidente de carro. Seus parentes mentiram porque não queriam que ele, como seus pais, corresse o risco de se envolver em questões relacionadas à justiça social. Assim, há dois grupos de crianças – as crianças desaparecidas, que em geral não conhecem sua história e, portanto, a existência desses irmãos e irmãs; e os filhos dos desaparecidos, sendo que muitos deles atualmente são membros bem informados e ativos da H.I.J.O.S., que continuam a procurar seus irmãos e irmãs e a buscar justiça social.

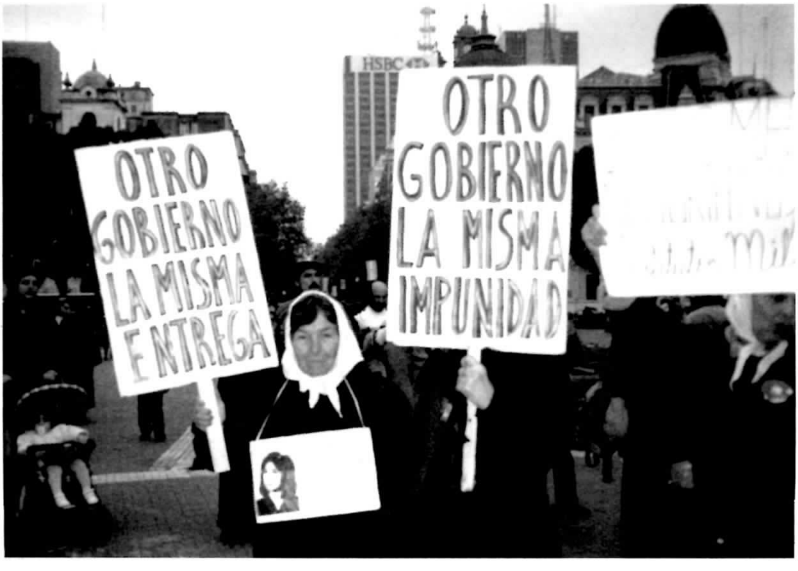
Enquanto H.I.J.O.S. reconhece explicitamente seus muitos débitos para com as Abuelas e Madres – de modo especial, talvez, o fato de essas mulheres terem inaugurado o protesto em forma de performance que se associa com os desaparecidos –, suas próprias performances refletem as mudanças políticas e geracionais que se seguiram. Que estratégias são transmitidas? Como esses grupos usam a performance para fazer reivindicações? Vejamos primeiro como as Madres e Abuelas performatizam suas acusações e demandas.

O espetáculo de mulheres idosas, com lenços brancos na cabeça, carregando enormes cartazes que reproduzem as fotos de seus filhos ausentes, tornou-se um ícone do movimento de resistência das mulheres e a favor dos direitos humanos. Ao transformar seu "processo de luto interrompido" em "um dos discursos de resistência ao terror mais visíveis" (Figuras 42 e 43), as Abuelas e Madres introduziram um modelo de protesto performático impulsionado pelo trauma.[5] Todas as quintas-feiras à tarde, ao longo dos últimos 25 anos, as mulheres têm se encontrado na Plaza de Mayo para repetir seu espetáculo de perda e de determinação política. No início, no auge da violência militar, 14 mulheres, de duas em duas e de braços dados, andavam ao redor da Plaza, a fim de evitar as proibições de encontros públicos. Embora ignoradas pela ditadura, a ideia de se encontrar na praça se espalhou por todo o país. Pouco depois, centenas de mulheres, vindas de toda a Argentina, convergiam na Plaza de Mayo, apesar da crescente violência militar dirigida a elas. De modo ritualístico, elas andavam ao redor da praça, localizada no coração do centro político e financeiro da Argentina. Transformando seus corpos em outdoors, elas os usavam como um conduto da memória. Elas literalmente vestiam as fotos de documentos que haviam sido apagados dos arquivos oficiais. Semana após semana, na Plaza de Mayo, as Madres acusavam os militares pelo desaparecimento de seus filhos e exigiam que eles fossem devolvidos vivos ("Aparición con vida"). Depois de passado o pior momento da violência militar, as Abuelas e Madres começaram a carregar uma enorme faixa em sua frente, enquanto caminhavam ao redor da Plaza. Com a volta da democracia em 1983, elas começaram a acusar o novo governo de conceder impunidade aos criminosos (Figuras 43 e 44).


EL QUE COBRA LA REPARACION ECONOMICA SE PROSTITUYE
ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

43. Madres da Plaza de Mayo continuam sua condenação dos abusos aos direitos humanos cometidos pelo governo, 2000. Foto: Diana Taylor.

Usando alto-falantes, elas continuaram a fazer suas exigências, dizendo o nome de seus filhos e dos responsáveis por tê-los raptado. Elas reivindicavam a Plaza para si, pintando no chão seus lenços emblemáticos, feitos das fraldas de seus filhos, com tinta branca, ao redor do círculo. Mesmo agora, elas continuam sua condenação à inércia do governo quanto aos abusos contra os direitos humanos cometidos durante a "Guerra Suja" (Figura 44). "Otro gobierno, misma impunidad" [Outro governo, mesma impunidade]. Cada reivindicação foi apoiada por evidências performativas – os cartazes com as fotos das identidades, a lista de repressores. Da mesma forma que as Abuelas contavam com os exames de DNA para confirmar as linhagens interrompidas pelos militares, elas e as Madres usavam os documentos de seus filhos ausentes para estabelecer a "verdade" e a linhagem.


OTRO GOBIERNO LA MISMA ENTREGA
OTRO GOBIERNO LA MISMA IMPUNIDAD
HSBC

44. "Otro gobierno, misma impunidad" [Outro governo, mesma impunidade], 2000. Foto: Diana Taylor.

Essa prática representativa de ligar a alegação científica e a performativa é o que denomino o "DNA da performance". O que a prova performativa realiza que a prova científica não consegue por si só? Como essa prática representativa constrói uma base para os movimentos que virão depois?

O DNA funciona como uma espécie de arquivo, armazenando e transmitindo os códigos que marcam a especificidade de nossa existência tanto como espécie quanto como indivíduos.[6] Entretanto, ele também pertence ao arquivo criado pelo homem, seja o arquivo forense ou de outro tipo. Nesse caso, o arquivo mantém um núcleo particularmente terrível – DNA, fichas dentárias, documentos, fotografias, fichas policiais e ossos, supostamente resistentes à mudança e à manipulação política. Como observou o especialista forense Clyde Snow, "essas pessoas provavelmente estão com mais medo dos mortos do que dos vivos. Testemunhas podem se esquecer ao longo dos anos, mas os mortos, esses esqueletos, não esquecem. Seu testemunho é silencioso, mas também muito eloquente."[7] As evidências científicas e arquivais do DNA, oferecidas pelas Abuelas, eram claramente centrais para sua estratégia de rastrear seus entes queridos ausentes enquanto acusavam os militares por seu desaparecimento.

Transferências testemunhais e protestos performáticos, por um lado, são duas formas de comportamento social expressivo que pertencem aos modos de operação do que denominei "repertório". A experiência incorporada e a transmissão da memória traumática – a interação entre as pessoas no aqui e agora, seja ao dar testemunho, na psicanálise, em uma manifestação ou um julgamento – fazem diferença na maneira como o conhecimento é transmitido e incorporado. A dimensão performática de seus protestos, em primeiro lugar, chamou a atenção para a tragédia nacional. As Abuelas e as Madres performatizavam as evidências ao colocá-las sobre seu próprio corpo a cada vez que iam à Plaza. Julgamentos de direitos humanos e comissões como, na Argentina, a Comissão Nacional sobre os Desaparecidos (que publicou *Nunca Más* para divulgar suas descobertas) e, na África do Sul, a Comissão da Verdade e Reconciliação compreendem a importância das audiências ao vivo para fazer com que os cidadãos se sintam coproprietários do passado traumático do país.[8]

Sistemas de conhecimento e de memória intermediários ou em sobreposição constituem um amplo espectro, que pode combinar as operações do "permanente" e do "efêmero" de maneiras diferentes. Cada sistema de conter e transmitir conhecimento excede as limitações do outro. O "ao vivo" nunca pode ser contido no arquivo; o arquivo dura mais do que os limites do "ao vivo".

O DNA da performance, então, conta com dois sistemas heurísticos, não apenas o biológico e o performativo, mas também o do arquivo e do repertório. Esse acoplamento refuta noções coloniais de que o arquival e biológico é mais duradouro ou exato do que a prática performática incorporada. Ambos os sistemas binários se mostram frágeis sob o ponto de vista individual, pois são ambos susceptíveis à corrupção e à deterioração. O biólogo Richard Dawkins oferece uma contribuição importante para se pensar as formas genéticas e culturais de transmissão, bem como o arquivo e o repertório: os replicadores culturais que ele denomina *memes* (termo criado para evocar *imitação*, *memória* e a palavra francesa *même*, bem como para ter o mesmo som que *gene*). Entre os exemplos de *memes* incluem-se práticas incorporadas e formas de conhecimento que eu associo com o repertório: "melodias, ideias, *slogans*, modas de vestuário, modos de fazer panelas ou de construir arcos."[9] Apesar de ser um cientista, Dawkins desafia preconceitos que valorizam a permanência do arquivo e do científico acima do repertório. Em geral, nem materiais genéticos individuais nem materiais *meméticos* duram mais do que três gerações.[10] Os livros se despedaçam e as canções são esquecidas. Assim, a longevidade, sozinha, não garante a transmissão. As coisas desaparecem, tanto do arquivo quanto do repertório. A "fidelidade da cópia" tampouco pode responder pela transmissão; isso também se mostra errôneo, tanto no caso dos genes quanto dos *memes*, do arquivo e do repertório. As ideias e as evidências mudam, algumas vezes, tornando-se irreconhecíveis. Assim, conclui Dawkins, os materiais culturais sobrevivem se eles se tornam populares. Eles precisam ser "realizados fisicamente" (p. 207) na arena pública. Dawkins diria que o movimento das Madres era um *meme* que se tornou popular. Os movimentos pelos direitos humanos por toda a América Latina, no Oriente Médio, na antiga União Soviética e em outras áreas começaram a carregar fotografias de seus desaparecidos.

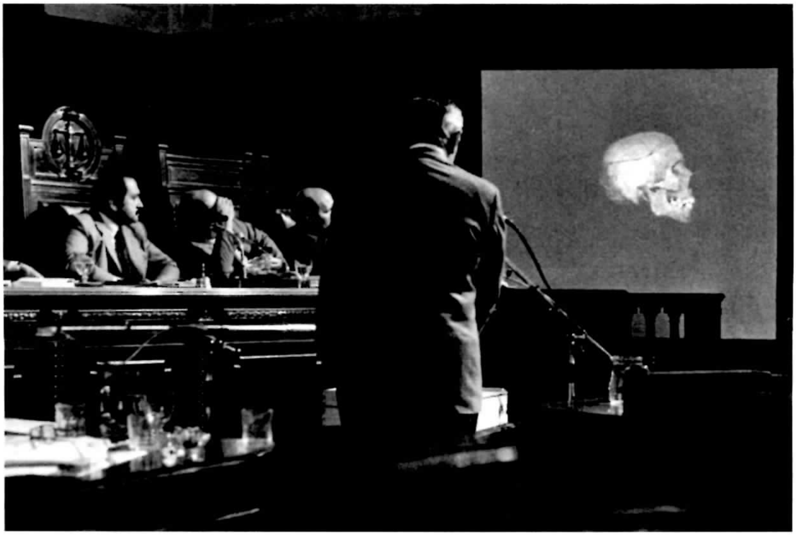
O DNA da performance difere bastante do que Joseph Roach chamou de "genealogias da performance". Ao refletir sobre a transmissão da memória cultural, Roach explora

> como a cultura se reproduz e se recria por meio de um processo que pode ser descrito pela palavra *sub-rogação*. Na vida de uma comunidade, o processo de sub-rogação não começa e termina, mas continua à medida que ocorrem vacâncias reais ou percebidas como tal na rede de relações que constitui o tecido social. Nos vazios criados pela perda por meio da morte ou de outra forma de partida (...) os sobreviventes buscam colocar alternativas satisfatórias.[11]

Seu exemplo é: "O Rei está morto, vida longa ao Rei."

A sub-rogação pode explicar inúmeras reiterações que incluem uma redução: ao invés de dois indivíduos reais, temos um só Rei. O ato de substituição apaga o antecedente. "Rei" é um papel contínuo, que dura independentemente dos muitos indivíduos que possam vir a ocupar o trono. O modelo de sub-rogação ressalta a continuidade, aparentemente ininterrupta, em lugar daquilo que se poderia ler como ruptura, o "um" reconhecível, em lugar das particularidades dos "muitos".

Embora seja imperativo considerar a performance como uma prática que persiste e que participa da transmissão do conhecimento e da identidade, é igualmente urgente observar os casos em que a sub-rogação como modelo para a continuidade cultural é rejeitada precisamente porque, como nota Roach, ela possibilita o colapso de ligações históricas vitais e mudanças políticas. Caso se veja a memória cultural como algo contínuo, pois *conta com* a sub-rogação ou a *rejeita*, ela pode depender do observador. Há muitos exemplos, na história colonial das Américas, de colonizadores e evangelistas se apegando a sua crença nas substituições bem-sucedidas (com seus valores e imagens suplantando os "pagãos") quando, de fato, havia ocorrido uma mudança e duplicação performáticas, preservando, e não apagando, os antecedentes. Uma divindade "pagã" pode continuar a existir dentro da imagem católica cujo objetivo seria substituí-la. A estratégia de usar fotografias dos desaparecidos que liga esses vários movimentos é também uma maneira de realçar, e não de preencher, aqueles espaços vazios criados pelo desaparecimento. Pensar sobre um DNA da performance ajuda-nos a focalizar certos tipos de transmissão que recusam a sub-rogação. O uso dessas imagens sugere, como acontece com a análise do DNA, que nada desaparece: cada ligação está lá, visível, resistente à sub-rogação. Avós, mães, os desaparecidos e os filhos destes estabelecem uma cadeia na apresentação e representação, e por meio delas.



45. Esta foto, "Anatomia do terrorismo", mostra o uso da fotografia como evidência durante o Julgamento dos Generais em 1985. Foto: Daniel Muzio.

Essas alegações – as genéticas e as performáticas – funcionam juntas. A relação não é simplesmente metafórica. Ao invés disso, vejo ambas como sistemas heurísticos inter-relacionados. Elas são modelos ligados e que se sustentam mutuamente, desenvolvidos pelos humanos para refletir sobre a transmissão de conhecimento. Além disso, elas funcionam das duas maneiras. Os especialistas forenses têm, há muito tempo, contado com a representação, a performance e a apresentação ao vivo para transmitir um entendimento de seus achados. A foto na Figura 45, "Anatomia do terrorismo", mostra o uso da fotografia como evidência durante o Julgamento dos Generais em 1985. A sala está às escuras; o "público" está sentado de frente para uma tela iluminada; um "diretor" pede às pessoas para focar a atenção na fotografia do crânio trincado. As balanças da justiça, entalhadas na cadeira de encosto alto à esquerda, prometem o processo devido. A demonstração produz mudança social, pois os que estão em serviço têm o poder de julgar. As explicações científicas e as "provas", as apresentações de fotografias, dependem, para sua validade, da maneira como são apresentadas e observadas pelo júri e pelo juiz. A natureza teatral dessa apresentação não é metafórica – ao invés disso, ela profere a própria alegação. Os fatos não falam por si. O caso tem de ser apresentado de maneira convincente. Do mesmo modo, pensar sobre um DNA da performance significa que a performance contribui para a prova da própria alegação.

As fotografias usadas pelas Abuelas e Madres e, mais tarde (de modo bem diferente), pelos H.I.J.O.S., apresentam um tipo de prova ou evidência da existência de pessoas nelas. Elas tiveram um papel arquival e performático vital no início do movimento, na ausência de outras estruturas sociais e legais que pudessem reparar os crimes contra a humanidade cometidos pelas Forças Armadas. Como o DNA, os documentos de identidade lutam para estabelecer o caráter único de cada indivíduo. Dois seres humanos nunca têm exatamente o mesmo DNA, mesmo que nossa constituição genética compartilhada possa ser suficientemente forte para ligar todos nós à Lucy pré-histórica. Como o exame de DNA, os documentos de identidade em geral servem para identificar os estranhos em relação ao Estado.[12] Normalmente categorizados, descontextualizados e recolhidos em arquivos oficiais ou policiais, esses documentos conferem poder governamental sobre o cidadão "marcado". Fotografado em condições de similaridade absoluta – fundo branco, pose frontal, os cabelos penteados para trás, as orelhas de fora, nenhuma joia ou bijuteria – as diferenças individuais tornam-se mais acessíveis ao escrutínio e à "identificação positiva". O enquadramento estreito impede qualquer informação adicional, contexto ou rede de relações. As imagens parecem naturais e precisas. Entretanto, são altamente construídas e ideológicas, isolando e congelando um indivíduo fora do âmbito de qualquer experiência social significativa. As imagens tendem a ser organizadas em categorias não afiliadoras – isto é, os indivíduos podem ser classificados como criminosos ou subversivos, mas não como membros de uma família específica.

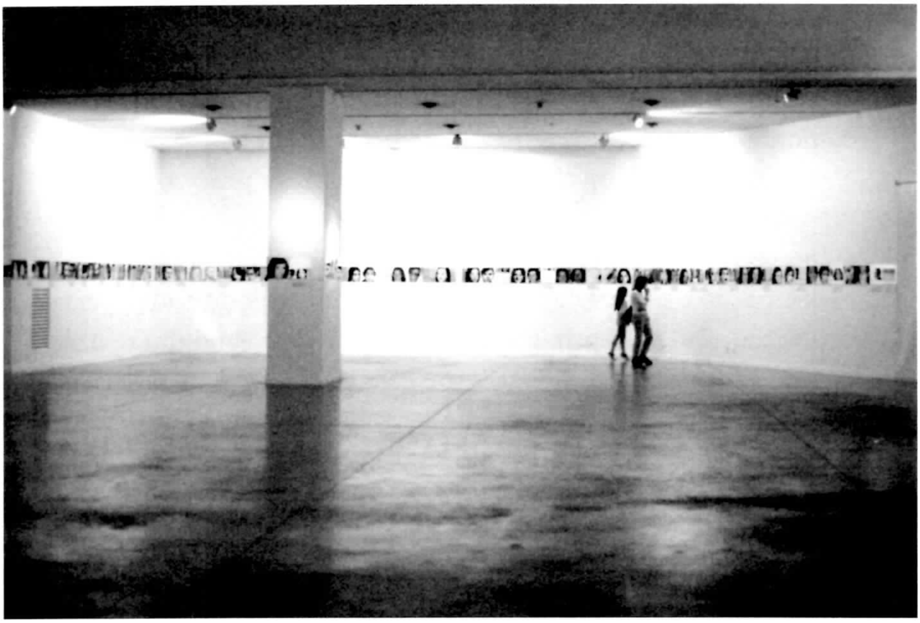
A fotografia e o DNA certamente oferecem provas radicalmente diferentes de "presença", pois cada uma torna visível o que é totalmente inacessível à outra. Não podemos testar o DNA de uma fotografia, do mesmo modo que não podemos reconhecer fisionomias ao olhar para os nossos genes. Porém, tanto o DNA quanto as fotografias transmitem informações altamente codificadas. Como o DNA, as imagens e estratégias transmitidas por meio dessas performances partem de material anterior, replicando e transformando os "códigos" recebidos. Nem todo material genético é reutilizado – uma parte é incorporada seletivamente e outra é descartada como "refugo de DNA". Além disso, o DNA não dita o determinismo biológico. Estudos recentes têm demonstrado como o DNA é capaz de modificar códigos, em lugar de simplesmente transmiti-los, durante o processo de adaptação cultural por meio do "RNA mensageiro".

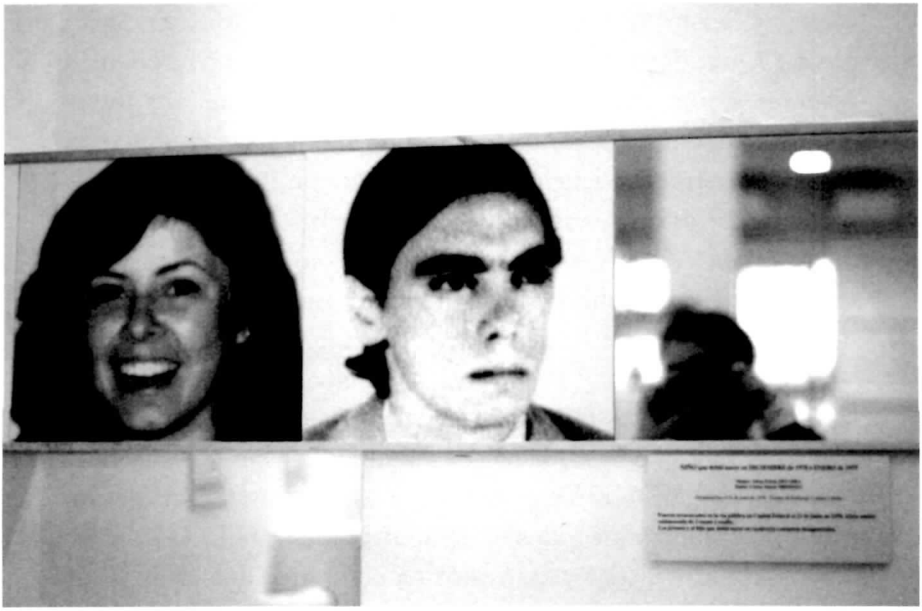
Do mesmo modo, essas performances mudam o meio ambiente sociopolítico, mesmo quando se desenvolvem dentro dele. A informação transmitida por meio das performances, como a informação genética, aparece numa forma altamente codificada e concentrada, mas eminentemente legível. As imagens funcionam como marcadores, identificando um movimento inteiro.

O protesto performático com a utilização de fotografias era, em si, um exemplo de adaptação ao contexto político. Na Argentina, o documento de identidade tem tido um papel central tanto nas táticas das Forças Armadas quanto nos protestos por parte de parentes dos desaparecidos. Quando todo um grupo de indivíduos (classificados como criminosos e subversivos) foi varrida das ruas, suas imagens nos arquivos desapareceram com eles. Embora o governo afirmasse não saber nada sobre as pessoas sumidas, testemunhas asseguraram que viram funcionários destruírem documentos com fotos e outras imagens de prisioneiros sob seu controle.[13] As famílias dos desaparecidos também declararam que membros das forças-tarefas militares ou paramilitares invadiram suas casas e roubaram fotografias de suas vítimas, mesmo depois de terem "desaparecido" com as próprias vítimas.[14] A ideia, supostamente, era que, fazendo desaparecer as evidências documentais de uma vida humana, seria possível apagar todos os rastros dessa própria vida. Essa estratégia funciona como a imagem negativa do que Roland Barthes chamou de "credibilidade especial da fotografia".[15] Destruir a fotografia seria destruir a credibilidade ou a própria existência de uma vida. Tanto as Madres quanto os militares encenam – cada um a seu modo – a fé na fotografia como um tipo particular de evidência.

Quando as Madres foram para as ruas para tornar os desaparecimentos visíveis, elas ativaram as fotografias, performatizando-as. A necessidade de mobilidade, aliada à importância da visibilidade para se ver a distancia, determinou a escolha de cartazes muito grandes, porém leves, para serem carregados pelas mulheres em seu desfile ao redor da praça. Essa performance, como todas as outras, precisava atrair a atenção dos observadores. Será que os espectadores nacionais e internacionais receberam bem essas ações ou desviaram o olhar? Ao usar pequenas reproduções dos documentos de identidade no pescoço, as Madres transformaram seus corpos em arquivos, preservando e exibindo as imagens que haviam sido alvo de uma tentativa de apagamento. Ao invés do corpo no arquivo associado a estratégias policiais e de vigilância, elas encenaram o arquivo no/sobre o corpo, afirmando que a performance incorporada poderia tornar visível o que havia sido purgado do arquivo.[16] Vestir as imagens como uma segunda pele realçou a relação afiliadora que os militares buscaram aniquilar. As Madres criaram uma imagem epidérmica, em camadas, sobrepondo os rostos de seus entes queridos a elas próprias. Esses corpos, como as imagens deixaram claro, estavam ligados – em termos genéticos, de afiliação e, agora, certamente, políticos. Essa prática representativa de indexabilidade espelhava a prática mais científica realizada pelas Abuelas: estabelecer a ligação genética entre os membros sobreviventes da família e as crianças desaparecidas ao investigar o DNA.

As Abuelas, por sua vez, retomaram as estratégias representativas usadas pelas Madres para desenvolver mais o uso da fotografia na busca pelos netos desaparecidos. Elas continuaram a utilizar os exames de DNA para procurar essas crianças, ao mesmo tempo que começaram a se fundamentar na fotografia. Em uma exposição recente, *Memoria gráfica de Abuelas de Plaza de Mayo*, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires (abril de 2001), elas exibiram as mesmas fotografias que as Madres haviam mostrado em suas manifestações ao redor da praça. Aqui, as fotos eram organizadas em unidades familiares: as fotos do pai e da mãe desaparecidos. Ao lado, porém, colocavam um espelho em lugar da foto do filho desaparecido. Ao olhar para o espelho os espectadores precisam se perguntar: sou eu o(a) filho(a) desaparecido(a)?

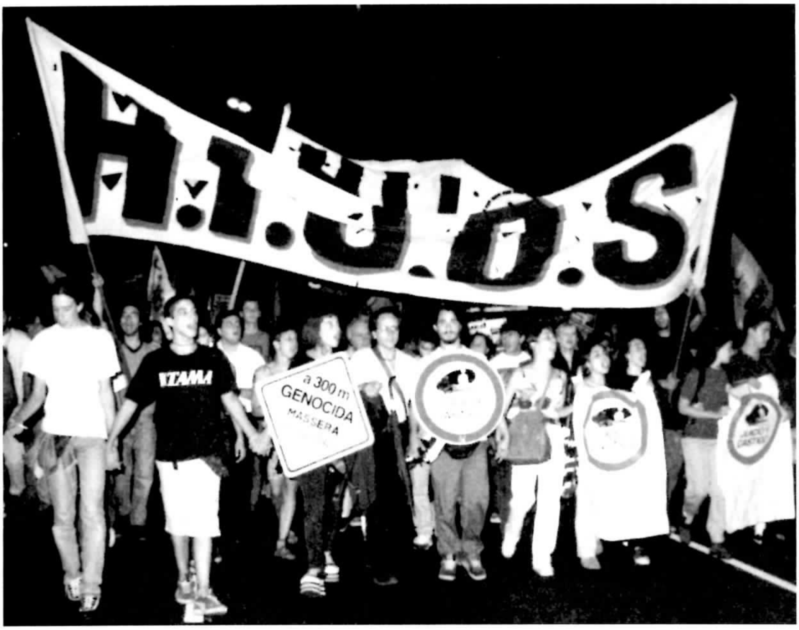




46, 47. A colocação de espelhos junto às imagens dos desaparecidos na exposição de fotografias *Memoria Gráfica de Abuelas de Plaza de Mayo*, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires (abril de 2001), força os espectadores a se perguntarem: eu sou seu filho desaparecido?
Fotos: Gabriella Kessler, cedidas por Paula Siganevich.

Nas Figuras 46 e 47, mãe e filha caminham pela exposição. Embora uma exposição de fotos pareça pertencer mais ao arquivo do que ao repertório incorporado, esta funciona como uma instalação performática que causa choque e, como é esperado, algum nível de reconhecimento. O próprio espaço do museu transforma-se em um ambiente de trauma politicamente assombrado, mas bastante vivo. A instalação demanda participação e identificação "ao vivo". Não se pode andar pela exposição sem se sentir preso no interior dessa moldura. Até mesmo a fotógrafa, como essas imagens ilustram, se vê refletida e incluída nessa mostra que não permite que alguém a veja ou fotografe sem se comprometer. O espectador pode não ser a criança desaparecida, mas 500 continuam "desaparecidas". Estão em jogo questões de memória e identidade pessoal, ou mesmo nacional. Como dizem as Abuelas, "Encontrarlos es encontrarnos" [Encontrá-los é encontrar-nos].[17] A memória, como a exposição das Abuelas deixa claro, é uma prática política ativa. "Quando nos perguntam o que fazemos, nós podemos responder: nós nos lembramos." A memória traumática intervém, alcança-nos, agarra os espectadores desprevenidos e os coloca diretamente dentro da estrutura da política violenta. Os espelhos lembram os espectadores de que há diversas maneiras de "estar lá". O DNA da performance coloca participantes e espectadores na linha genealógica, tornando-os herdeiros de uma luta contínua por identidade e definição nacionais.

Como as Abuelas e as Madres, associações que politizam os laços de afiliação, os H.I.J.O.S. enfatizam a identidade do grupo como organização baseada na consanguinidade biológica (sem se reduzir a ela).[18] Do mesmo modo que as Madres se consideram mães sociopolíticas de todos os desaparecidos, os H.I.J.O.S. lutam para assegurar justiça para todos os desaparecidos levando os criminosos a julgamento. "Juicio y castigo" [Justiça e punição] é seu lema, e seus olhares estão claramente dirigidos aos repressores. A memória, para a maioria dos jovens que cresceu sem os pais, é de certo modo um projeto político.


H.I.J.O.S
a 300 m
GENOCIDA
MASSERA

48. Nos protestos, H.I.J.O.S., como as Madres, usam a longa faixa horizontal com seu nome, 2000. Foto cedida por H.I.J.O.S.

49. Grandes cartazes com fotos dos desaparecidos assombram a prática de protestos, 2000. Foto: Mariano Tealdi.

Como as Madres, os H.I.J.O.S. continuam sua luta contra a impunidade e o esquecimento por meio da utilização altamente visível do espaço público, usando seus corpos para humilhar os que estão no poder. Como as Madres, os H.I.J.O.S. se encontram em horário e local predeterminados para executar seu protesto em massa. Eles se movem em conjunto, gritando, cantando e dançando de mãos dadas para criar um anel de proteção ao redor dos manifestantes, mesmo enquanto eles proferem suas denúncias. Parte das características visuais de seu ativismo se parece com o das Madres: a utilização da longa faixa horizontal com o nome do grupo e as grandes fotos dos desaparecidos estampadas nos cartazes (Figuras 48 e 49).

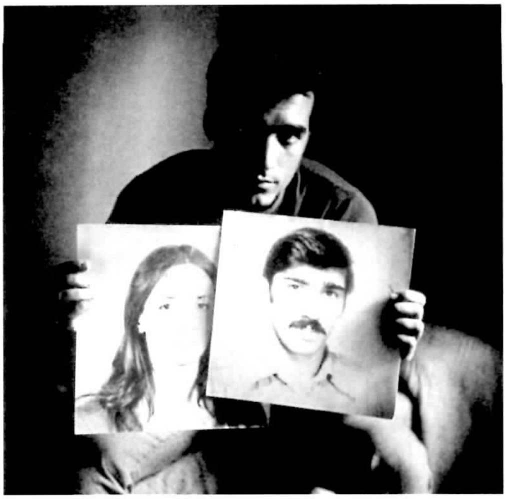
Entretanto, sua performance, de fato, parece, dá a impressão de ser muito diferente. Enquanto as Abuelas e Madres vêm expondo os militares desde que começaram, a encenação era diferente: elas preferiram focar suas reivindicações nos desaparecidos (e, por extensão, acusavam os militares), ao invés de diretamente tornarem públicos os nomes de pessoas e organizações. Sair para os cantos escuros de Buenos Aires durante a "Guerra Suja" teria se mostrado um verdadeiro suicídio. As Abuelas e Madres, por necessidade, tinham de ficar no lugar mais visível da Argentina e de enfatizar a natureza tradicional (de não confrontação) de suas demandas; elas se apresentavam como mães inofensivas procurando seus filhos. Embora os H.I.J.O.S., como as Abuelas e Madres, admitam ser motivados por sua perda pessoal, eles agem a partir de uma posição de alegria e esperança.[19] Ao invés do protesto e do luto ritualísticos das Madres, confinadas à Plaza de Mayo, os H.I.J.O.S. organizam escraches carnavalescos ou atos de execração pública. A palavra *escrache* é etimologicamente relacionada a *scracè = expectorar*, significando aproximadamente "expor".[20] Alguns entre os H.I.J.O.S., agora na casa dos 20 anos, gostam do esforço físico que caracteriza sua marca de ativismo. Por terem entrado na arena pública mais de uma década depois da queda dos militares, eles podem se dar ao luxo de ter uma atitude de confronto em sua utilização de técnicas e do espaço público. Eles podem desafiar diretamente os criminosos e trazer à luz a política criminosa da Argentina – desde médicos pouco conhecidos que auxiliavam nas sessões de tortura, até a CIA, ou o infame Alfredo Astiz, conhecido como "Anjo da Morte", que se infiltrou no grupo das Madres e matou 14 delas; ou mesmo a Escola das Américas, operada pelos Estados Unidos, que treinou torturadores; ou aos infames Campo Olímpico e Plano Condor. Os escraches têm o objetivo de aumentar a consciência pública de que tais crimes, criminosos e organizações criminosas impunes continuam a existir no contexto de uma suposta volta à democracia. As políticas econômicas neoliberais da América Latina, segundo eles, simplesmente continuam as políticas econômicas da ditadura em aparência mais moderna.

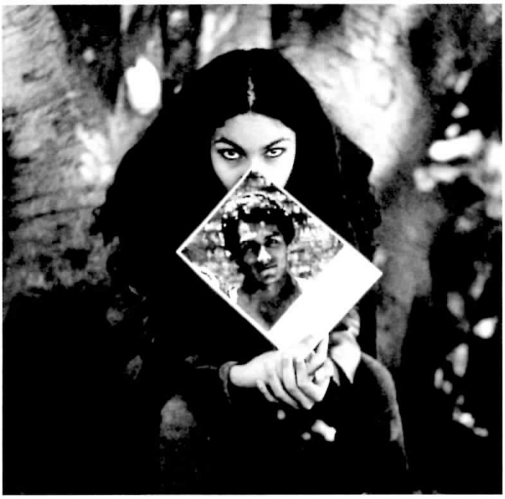
Os H.I.J.O.S. também prometem continuar: "Si no hay justicia hay escrache" [Se não houver justiça, vai haver escraches]. Dois podem jogar o jogo da espera. As Abuelas e Madres, que estão envelhecendo, produziram a próxima geração de ativistas. Os H.I.J.O.S. também continuam a usar as fotografias de diversas maneiras – eles caçam fotografias recentes de seus alvos militares para usar em seus escraches e suas publicações. Não surpreende que agora sejam os repressores militares os primeiros a queimarem suas próprias fotografias, enquanto lutam para modificar sua aparência e reinventar suas identidades. Parafraseando Barthes novamente: eliminar a fotografia é eliminar o criminoso/o crime. Os membros da H.I.J.O.S. seguem sua presa e, furtivamente, tiram fotos deles quando não há fotografias recentes disponíveis. Alguns podem dizer que esse é um exemplo de como a organização herdou estratégias usadas pelos militares, bem como materiais ativistas usados pelas Madres. Afinal, os H.I.J.O.S. têm os perpetradores como alvos; eles os seguem até suas casas e se esforçam para que se sintam observados e inseguros onde quer que estejam. Eles orquestram uma guerra de relações públicas contra seus inimigos, do mesmo modo como os militares convenceram a população em geral de que suas vítimas eram guerrilheiros perigosos. Mais ainda, suas táticas servem para identificar indivíduos responsáveis por graves crimes contra a humanidade. A interrupção performática, apesar de inoportuna, não ameaça a vida deles. Os H.I.J.O.S., como as Madres e Abuelas, exigem justiça institucional, não vingança particular.

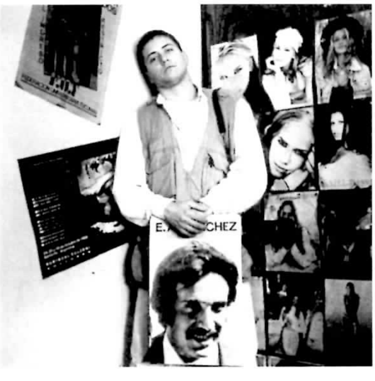
Outro uso da fotografia é muito mais pessoal e relacionado às dimensões mais individuais e privadas do trauma. Embora os H.I.J.O.S., como as Madres e Abuelas, não realcem a perda e o trauma individual e pessoal, o trauma os define, não apenas como indivíduos assombrados pela perda e pela dor, mas como um grupo formado em resposta à atrocidade. Alguns membros fazem colagens e instalações em que inserem sua própria fotografia ao lado dos pais ausentes. Essas novas "fotos de família" certamente dão uma sensação de proximidade e intimidade física que eles, na realidade, perderam.

Como indivíduos, alguns filhos dos desaparecidos de Tucumán posaram para uma série de 33 retratos feitos por Julio Pantoja, um importante fotógrafo argentino, que tornou essas imagens seu próprio ato de protesto face à impunidade política vigente. Ao serem convidados a se representarem como quisessem, esses jovens descreveram sua luta com sua própria história e se situaram em relação a seus pais e às violentas rupturas criadas por seu desaparecimento. Das 33 fotografias da coleção, 12 dos retratados posaram com uma foto do pai ou da mãe desaparecidos. A centralidade das fotos evidencia uma profunda verdade pessoal: esses filhos apenas conheceram seus pais por fotos. Muitos têm agora a mesma idade dos pais à época de seu desaparecimento (Figuras 50-52).[21]

Esses retratos iluminam a espectrologia política que eu percebi no escrache. Neles, os jovens seguram fotos da geração anterior de jovens. Os rostos em ambas as fotografias (as de Pantoja e as que os retratados estão segurando) exigem um segundo olhar.



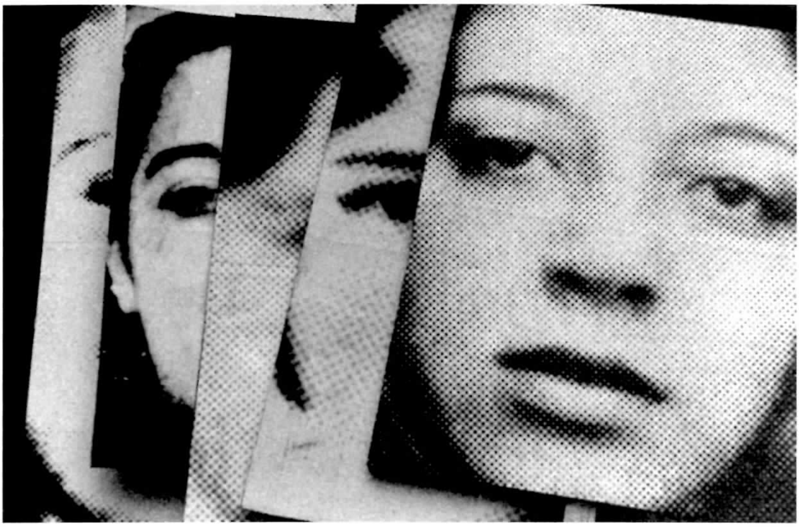




50, 51, 52. Estes filhos de desaparecidos conheceram seus pais apenas por fotografias. Muitos têm agora a mesma idade que seus pais quando estes desapareceram. Exposição de fotos de Julio Pantoja, "Los Hijos, Tucumán veinte años después", Tucumán, 1999. Fotos: Julio Pantoja.

As fotos dos desaparecidos, surpreendentemente, parecem mais esperançosas do que as de seus herdeiros. Logo, os filhos – que serão sempre conhecidos como filhos dos desaparecidos – serão mais velhos do que seus pais. Os retratos, entretanto, indicam que os filhos, tanto genética quanto visivelmente, resistem aos esforços da sub-rogação. Embora muitos dos filhos idealizem suas mães e pais desaparecidos, eles não assumiram a luta destes de nenhuma maneira direta – exceto como luta pela justiça e pelos direitos humanos. Ao invés disso, eles assumem seu lugar em uma linha que indica ruptura e continuidade. O lugar do membro ausente da família está reservado e tornado visível por meio da foto. Em quatro desses casos, os filhos escolheram as mesmas fotos usadas pelas Madres em suas manifestações. Cada foto 3x4 tem uma história reconhecível. Nessas fotos, os pais reaparecem como *desaparecidos*. Ao incluir essas imagens particulares em seus próprios retratos, os filhos reconhecem não apenas a existência de seus pais, mas também a história violenta da luta política que cerca as imagens dos desaparecidos. Diferentemente das fotografias de família escolhidas pelos outros oito filhos, essas quatro são enormes, cortadas e montadas para serem vistas na arena pública. Usadas anteriormente como armas numa guerra de imagens, as fotos (como a perda violenta) se mostram impossíveis de domesticar. Como as Madres, os filhos lutam para retomar a posse das imagens e para recontextualizá-las, seja reintroduzindo-as no espaço doméstico, seja segurando-as de encontro a seu próprio corpo. Eles, como as Madres, tornaram-se o arquivo vivo paradoxal, a casa incorporada dos "restos mortais". Vemos o passado reiterado não tanto nas fotos, mas no posicionamento dos próprios filhos. Estes, como as Madres, representam-se como o conduto da memória.

É interessante notar que os H.I.J.O.S. às vezes usam os documentos de identidade ampliados dos desaparecidos em seus comícios (Figura 53). Acho interessante a utilização das mesmas fotos reconhecíveis dos desaparecidos nos escraches dos H.I.J.O.S., principalmente considerando-se que elas começaram a aparecer nas manifestações depois que as Madres pararam (em grande parte) de organizar as delas. As Madres continuam a usar a pequena foto do documento de identidade, dentro de um invólucro plástico, em seu pescoço. As grandes imagens nos cartazes, contudo, pertencem ao passado. O objetivo das Madres agora é não tanto apresentar evidências da existência dos desaparecidos, mas principalmente denunciar a política de impunidade. "Sabemos quem os desaparecidos eram", disseram as Madres quando mudaram sua estratégia em 1983. "Agora vamos ver quem eram os 'desaparecedores'."

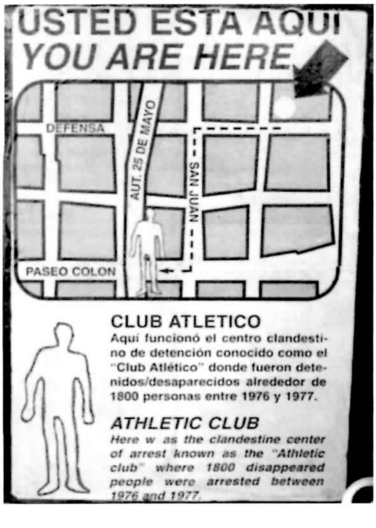


53. H.I.J.O.S. usam ampliacões das fotos de documentos dos desaparecidos em suas manifestações, 2000. Foto: Mariano Tealdi.

Os H.I.J.O.S., por outro lado, nunca procuraram apresentar evidências do mesmo modo. Eles entraram na arena política muito tempo depois de as Madres terem declarado saber "quem eram os desaparecidos". Eles nunca precisaram provar, como as Madres, que seus entes queridos estavam desaparecidos. Sua utilização das fotografias reflete o poder do repertório, mais do que do arquivo, já que se trata de marcar as continuidades da performance, e não sua identificação positiva. Quando os H.I.J.O.S carregam os documentos de identidade em suas manifestações, eles indicam a continuidade de um travestimento político: o fato de que os repressores não foram punidos. O grupo conseguiu alguns ganhos; por exemplo, o médico visado por seu papel nas sessões de tortura perdeu seu emprego. Além disso, Astiz, por enfrentar pedidos de extradição por parte de diversos governos, não pode deixar o país; "em casa", a situação se tornou desconfortável e seus movimentos estão restritos. Por ter sido alvo de escraches repetidos (sendo que o mais notável aconteceu na própria sala do tribunal), ele simplesmente não consegue encontrar um lugar para se esconder. A Argentina recentemente pediu a extradição de Pinochet para responder a acusações por seu papel no Plano Condor. Torturadores e assassinos não poderiam escapar da justiça, seja em casa, seja no estrangeiro. Porém, falta muito a ser feito.

Ao carregar os documentos de identidade em suas manifestações, entretanto, os H.I.J.O.S. apontam para a continuidade de uma prática representativa. Eles estão "citando" as Madres, mesmo quando reconhecem outras influências, como as imagens carnavalescas de Goya. Como as Madres, eles levam as fotos do arquivo e as remobilizam duas vezes, sinalizando tanto o uso arquival do documento de identidade quanto o uso performativo associado com as Madres. As fotos arquivais são novamente performatizadas, mas agora de uma maneira mais complicada, que sinaliza várias práticas representativas, bem como as práticas políticas claramente definidas. Em minha opinião, as fotos servem, em certo sentido, como "marcadores de lugar", isto é, como uma forma de assegurar o lugar dos desaparecidos na cadeia genealógica. Elas constituem uma garantia de que os desaparecidos não serão nem esquecidos nem "sub-rogados". Ninguém mais tomará seu lugar. A fotografia na Figura 53 coloca os rostos em camadas, fazendo com que todos sejam vistos parcialmente, para reforçar a ideia de que nada desaparece. Os H.I.J.O.S. continuam a linha genética – e, até certo ponto, a trajetória política de desafio – chamando a atenção para a violência das rupturas.[22] Diferentemente da sub-rogação na genealogia da performance proposta por Roach, que considera que um lugar vago é preenchido por meio da substituição de uma figura/pessoa por outra (O Rei está morto, vida longa ao Rei), o DNA da performance, como o da fotografia, demonstra a continuidade sem a sub-rogação. Um elo específico – embora ausente – pode, e precisa, ser identificado para que a genealogia, bem como a denúncia, tenha sentido.

A performance, então, funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma. Os protestos performáticos funcionam como um "sintoma" da história (isto é, representação), como parte integrante do trauma. Eles também defendem uma distância crítica para fazer uma reivindicação, afirmando laços e conexões enquanto denunciam ataques aos contratos sociais. Como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e importuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação passada. Ele insiste na presença física: só se pode participar *estando lá*. Sua única esperança de sobrevivência, como diria Dawkins, é que eles se tornem populares; outros continuarão essa prática.



CLUB ATLETICO
Aquí funcionó el centro clandestino de detención conocido como el "Club Atlético" donde fueron detenidos/desaparecidos alrededor de 1800 personas entre 1976 y 1977.

ATHLETIC CLUB
Here w as the clandestine center of arrest known as the "Athletic club" where 1800 disappeared people were arrested between 1976 and 1977.

54. "Usted está aquí, você está aqui", 2000. Foto cedida pelo Grupo Arte Callejero.

Finalmente, esses protestos performáticos induzidos pelo trauma oferecem outro aviso. Com toda a ênfase na ação coletiva organizada pelos sobreviventes – Abuelas, Madres e H.I.J.O.S –, esses grupos são os primeiros a lembrar os espectadores de que não podem esquecer seu papel no drama (Figura 54). Muitos de nós, dedicados a essas formas de performance ou comprometidos com elas, não somos vítimas, sobreviventes ou criminosos – o que não quer dizer que não tenhamos um papel no drama global das violações dos direitos humanos. A "Guerra Suja", promovida pela CIA e pela Escola das Américas e organizada por meio do trabalho do Plano Condor, foi verdadeiramente hemisférica. Assim, o DNA da performance, como a pesquisa biológica atual, pode expandir, ao invés de limitar, nosso sentimento de estarmos conectados: todos nós compartilhamos uma grande parcela de materiais genéticos, culturais, políticos e socioeconômicos. "Você está aqui" marca não apenas o espaço da performance, mas também o ambiente coletivo de trauma que se dirige a todos e que nos afeta. Estamos (todos) aqui.

7

ENCENANDO A MEMÓRIA TRAUMÁTICA

Yuyachkani

Em seu transe, uma camponesa andina, Coya, vê duas forças colidindo, destruindo tudo. Quando Coya, traumatizada, fala do que viu, ela transmite sua angústia à irmã, Huaco, e ao pai delas, Papai. Em sua visão, um exército maltrata a população. A devastação é completa. Os cadáveres "desapareceram", assim como a própria vida: "Ningún cuerpo quedaba sobre la tierra, y ustedes ya no estaban más conmigo." [Não havia corpos sobre a terra e vocês dois não estavam mais perto de mim.] Seu pai lembra às mulheres que elas precisam procurar as sementes da vida. A tarefa parece ao mesmo tempo aterradora e ridícula: "Eu já presenciei tantas mortes", diz Huaco, "e você está me pedindo para ir procurar as sementes da vida?"

Dançarinos mascarados, de tradições performáticas pré- e pós-hispânicas, aparecem no palco e lutam ferozmente pela influência sobre os camponeses – demônios dançantes e arcanjos malvados com trombetas como mosquetes, transformados em figuras de poder enlouquecidas. Os arcanjos lutam pela posse das almas dos camponeses na "danza de la diablada", ou dança *do diabo, da Fiesta de la Candelaria em Puno. Essas danças, representadas anualmente há centenas de anos, contam uma história tão antiga quanto a Conquista, tão recente quanto a violência criminosa associada com o Sendero Luminoso, o Caminho de Luz. Os camponeses morrem, mas não antes de encontrar as sementes da vida. Eles jogam algumas no solo e entregam o restante nas mãos do paciente Equeco, a figura da boa sorte do folclore andino, que termina a peça como ele/a começou: "estas sementes foram dadas a mim por uma mulher, que me contou uma história (...)."*

A peça *Contraelviento* [Contra o vento] foi criada pelo mais importante grupo de teatro do Peru, o Yuyachkani, em 1989, no auge do conflito civil mais recente do país. Ela relata o testemunho de um sobrevivente indígena do massacre em Soccos, Ayacucho, em 1986. "Em quéchua, as expressões 'estou pensando', 'estou lembrando', 'eu sou seu pensamento' são traduzidas por apenas uma palavra: Yuyachkani", o renomado comentador peruano, Hugo Salazar del Alcázar, observou em um de seus muitos textos sobre o grupo de teatro Yuyachkani.[1] O termo "Yuyachkani" indica o conhecimento e a memória incorporados, borrando a linha entre os sujeitos pensantes e os sujeitos do pensamento. A reciprocidade e o caráter construído mútuo que une o "eu" e o "você" não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada – "eu" não sou "você", nem afirmo ser você ou agir por você. "Eu" e "você" são um produto das experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica. Mas o que é conhecimento/memória "incorporada" e como é transmitido? E como difere do "arquival", geralmente considerado como um recurso permanente e tangível de materiais disponíveis, ao longo do tempo, para a revisão e a reinterpretação? O que está em jogo quando se diferenciam esses sistemas de pensamento organizado, especialmente quando se pensa sobre o trauma? A noção transitiva de memória incorporada resumida em "Yuyachkani" – o "eu estou lembrando/eu sou seu pensamento" – implica uma compreensão relacional e não individualista da subjetividade. Coya, a sobrevivente indígena, relata uma visão de aniquilação que é, e não é, sua. O "eu" que lembra é simultaneamente ativo e passivo (sujeito pensante/ sujeito do pensamento). O Yuyachkani, uma cooperativa de teatro, vê-se incluído – tanto como produto quanto como produtor – nos vários modos de transmissão cultural em um país etnicamente misturado e complexo. Nos últimos 31 anos, o grupo participou de pelo menos três lutas pela sobrevivência interconectadas: a do Peru, atormentado por séculos de conflito civil; a das diversas práticas performáticas que foram obscurecidas (e às vezes "desaparecidas") em uma cultura dividida racialmente, apesar de ser multiétnica; e, finalmente, a luta do próprio Yuyachkani, formado por nove artistas que, por décadas, têm trabalhado juntos a despeito da crise política, pessoal e econômica. Ao adotar o nome quéchua, esse grupo de artistas "brancos", mestiços e indígenas sinaliza seu compromisso com as populações indígenas e mestiças e com modos de conhecer, pensar e lembrar complexos e transculturados (andinos-espanhóis). O Yuyachkani busca tornar visíveis uma práxis e uma epistemologia multiétnicas em um país que opõe nacionalidade e etnicidade, letramento e oralidade, o arquivo e o repertório de conhecimento incorporado. No Peru, o urbano vira as costas para o rural, e as línguas (espanhol, quéchua e aimará) servem mais para diferenciar entre os grupos e para silenciar vozes do que para tornar a comunicação possível. O Yuyachkani, pelo próprio nome, apresenta-se como produto de uma história de coexistência étnica. Sua autonomeação é um declarativo performativo que anuncia sua confiança de que a memória social liga e entrelaça comunidades no modo transitivo de formação do sujeito.

55. Teresa Ralli em *Contraelviento*, 1989. Foto: Miguel Villafañe.

Existe uma série contínua de maneiras de armazenar e de transmitir a memória que abarca desde o arquival até o incorporado, ou o que venho chamando de um repertório de pensamento/memória incorporada, permeado por todos os tipos de modos mediados e mistos. O arquivo, como observei no Capítulo 6, pode conter o registro terrível da violência criminosa – documentos, fotos e restos que falam de desaparecimentos. Porém, pergunta o Yuyachkani, o que acontece quando não há nenhuma fotografia, nenhum documento, quando até mesmo os ossos estão espalhados à margem da estrada? O repertório, para eles, guarda as histórias dos sobreviventes, seus gestos, os flashbacks, as repetições e alucinações – em suma, todos os atos geralmente considerados como formas de conhecimento e evidências efêmeras e não válidas. Como já apontei neste estudo, existe uma longa tradição que, nas Américas, vem desde a Conquista, de ver como conhecimento incorporado tudo aquilo que desaparece por não poder ser contido ou recuperado por meio do arquivo. Contudo, múltiplas formas de atos incorporados estão sempre presentes, reconstituindo-se – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo ou geração para os seguintes.

Ao focalizar as práticas performáticas políticas do Yuyachkani, este capítulo procura esclarecer diversas questões interconectadas, todas elas centrais para os estudos da performance, os estudos latino-americanos e a psicanálise. O que está em risco politicamente ao se pensar sobre o conhecimento e a performance incorporados como aquilo que desaparece? O trauma, cuja natureza em si "impede seu registro", não deixando rastros porque "sua transcrição ainda está para ser feita"?[2] De quem são as memórias que "desaparecem", se apenas o conhecimento arquival é valorizado e só a ele se confere permanência?

Refletir sobre as interconexões entre a atrocidade, o conhecimento incorporado e a subjetividade mostra-se urgente para as muitas populações nas Américas que vivenciaram séculos de trauma social. As abordagens à memória e ao trauma que privilegiam o sujeito individual deixam de fazer justiça à natureza cumulativa e coletiva do trauma sofrido por comunidades letradas e não letradas e que é transmitido por meio de performances incorporadas. Porém, essas formas de incorporação são difíceis de decifrar. O arquivo e o repertório são específicos culturalmente; enquanto os sistemas podem nos auxiliar a entender a memória cultural por todo o hemisfério, o conteúdo de cada um não é, em geral, transferível.

A obra do Yuyachkani tem se inspirado no arquivo e no repertório do Peru, não apenas para se dirigir às muitas populações do país, mas também para elucidar a história constituída de forma múltipla. Alguns dançam, cantam, falam ou performatizam a memória histórica de outras maneiras, enquanto outros acessam fontes alternativas: textos literários e históricos, mapas, registros, estatísticas e outros tipos de documentos arquivais. Entretanto, as contradições existem em grande número. Como pode um grupo formado predominantemente (mas, com certeza, não exclusivamente) de pessoas de teatro urbanas, brancas/mestiças, de classe média, falantes de espanhol, ser capaz de pensar/dançar/lembrar as complexidades e divisões étnicas e culturais do país sem minimizar os cismas ou sem representar de modo errôneo aqueles que eles não são? Quem, exatamente, está pensando o pensamento de quem? O pensamento e a lembrança, como o nome Yuyachkani deixa claro, são inseparáveis do "eu" e do "você" que os pensa. Como um grupo formado predominantemente por habitantes de Lima, será que o Yuyachkani tem acesso às memórias das comunidades andinas? O grupo conseguiria comemorar suas festas ou realizar seus rituais? O Yuyachkani seria capaz de contar sua história de trauma social cumulativo? Como evitar acusações de personificação e apropriação?

Uma resposta óbvia a esse perigo de intrusão cultural que ameaça os profissionais reside em simplesmente virar as costas para as populações rurais indígenas e mestiças, aceitando tacitamente que a performance é uma prática europeia, realizada por públicos urbanos brancos nas Américas e para eles. Pode-se argumentar que as práticas indígenas e mestiças pertencem a um circuito paralelo e independente de transmissão cultural (e econômica): festivais, rituais e festividades orais, míticos, baseados no calendário. Os profissionais de teatro, então, podem decidir se limitar aos repertórios e arquivos europeus. Pode-se escolher entre os inúmeros tipos de tradições de encenação, iluminação e atuação, bem como métodos e teorias de treinamento profissional. Ao se restringir a esse conjunto, os profissionais poderão querer se distanciar dos elementos "não educados" da população, ou então sinalizar seu medo de se apropriar artisticamente de linguagens que não lhes pertencem. Por que não encenar Brecht, até hoje o profissional de teatro mais respeitado na América Latina e, ironicamente, quem mais tomou emprestado de todas as culturas? Após 500 anos de colonialismo, muitos latino-americanos, principalmente os oriundos de ambientes e educação de classe média urbana, estão muito mais familiarizados com os materiais culturais de Primeiro Mundo, facilmente disponíveis através dos circuitos da mídia e de publicações, do que com as performances "não reproduzíveis" de seus próprios países. Alguns atos de apropriação são mais seguros e potencialmente menos ofensivos do que outros. Afinidades linguísticas, raciais e de classe frequentemente suplantam laços gerados por interconexões geográficas e nacionais.

Se, inversamente, se reconhece que as populações rurais indígenas e mestiças também têm tradições performáticas profundas e que fazem parte do rico repertório das Américas, como os artistas de todas as procedências étnicas abordam suas tradições multiétnicas e transculturadas? Eles podem se inspirar nesses ambientes culturais diversos com a mesma naturalidade com que profissionais europeus contemporâneos se inspiram em seu passado recente e distante? Estaria este ou qualquer outro "empréstimo" livre da bagagem política, histórica ou estética do "valor" atribuído ao "estilo"? Será que performances crioulas (americanas de origem europeia) ou mestiças que incluem elementos indígenas em seu trabalho se arriscam a torná-los acréscimos exóticos ou folclóricos? Performatizar o "índio" frequentemente revela um tipo de noção romântica de autenticidade existente nos festivais, cortejos e espetáculos nacionais.[3] Não é difícil ver os perigos de separar as práticas performáticas das pessoas que as realizam e da estrutura ideológica que lhes deu origem. Como pode um grupo de teatro como o Yuyachkani sonhar evitar todas essas armadilhas de representação?

Refletir sobre como a performance participa dessas redes de memória social poderia nos permitir considerar a participação cultural de maneira mais abrangente. Embora os peruanos crioulos e de classe média compartilhem inúmeras tradições artísticas com os europeus, eles também claramente participam da realidade de cacofonia social, racial, linguística e política do Peru. As próprias categorias – crioulo e índio – são um produto desse conflito, e não sua razão de ser.

"O povo chamado de índios" é um produto da nomeação. É por meio dessa invocação performativa dos colonos que os "índios" entram no palco mundial. O arquivo, como o repertório, está cheio de performances com roteiros – algumas que desaparecem, outras que evocam, algumas que inventam seu próprio objeto de pesquisa. A nomeação do "povo chamado índios" ao mesmo tempo faz surgir e desaparecer um povo – os muitos grupos étnicos de repente reunidos como "índios". O mesmo "roteiro da descoberta" criou os conquistadores "brancos". Os colonizadores crioulos mostraram ser, na verdade, um grupo misturado, incluindo judeus convertidos (*conversos*), bem como africanos livres e escravizados.

Essas posições antagônicas se polarizaram e se cimentaram no imaginário social como fato biológico. Esse modo de pensar sobre a linhagem e a tradição certamente insistiria em manter separados os vários circuitos de memória e transmissão – cada um com o seu. Mas existe um imaginário em competição, o do Estado-nação, criado na América Latina durante o século XIX. Teoricamente, a identidade nacional suplanta a diferença regional ou étnica. Esse modelo supõe que os peruanos, por exemplo, são não apenas um produto de processos históricos e culturais que se constituem mutuamente, mas também participantes deles. Contudo, o imaginário nacional é moldado não somente pelo que prefere lembrar, mas também pelo que prefere esquecer, como Ernest Renan observou 100 anos atrás.[4] Os peruanos participam esquecendo, e não apenas lembrando. Portanto, não se trata de uma questão de se, mas de *como* eles participam.

O Yuyachkani, o grupo de teatro do Peru aclamado internacionalmente, encena ativamente a memória social do país. Ele é o produto de uma memória e de um pensamento nacional, étnico, linguístico e cultural. Os atores Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julian Vargas e Amiel Cayo, bem como o diretor Miguel Rubio e o diretor técnico Fidel Melquiades (a maioria dos quais estão no grupo desde seu início, em 1971) se conheceram como membros do Yego, um grupo de profissionais de "teatro engajado". Quando decidiram formar um grupo, segundo Teresa Ralli, "a primeira coisa que tínhamos era o nome. Nós nos chamamos Yuyachkani antes mesmo de termos trabalhado em uma peça".[5] Agora eles têm seu próprio teatro para 200 espectadores e seu local de trabalho, a Casa Yuyachkani, e trabalham juntos há quase 30 anos, uma realização significativa, considerando-se as sérias dificuldades econômicas e políticas que enfrentaram. Apenas alguns poucos teatros de grupo latino-americanos – os mais conhecidos são La Candelaria e TEC, da Colômbia, e Galpão, do Brasil – podem se orgulhar de realizações semelhantes.

Esse grupo de nove membros tornou visível uma série de lutas pela sobrevivência que culminaram nas atrocidades recentes associadas com o Sendero Luminoso [Caminho Luminoso], que deixaram cerca de 30 mil pessoas mortas e 80 mil desabrigadas. Uma tarefa talvez igualmente ousada, contudo, tem sido a insistência com que o Yuyachkani tem lembrado o Peru como um só país, complexo e diverso em termos raciais, étnicos e culturais. "Perú es un país desmemorizado" [Peru é um país desmemoriado], diz Teresa Ralli, sendo que o "des" capta a recusa violenta no âmago de um país que não reconhece ou compreende as realidades de suas muitas partes.

56. Pátio, Casa Yuyachkani. Edmundo Torres, produtor de máscaras do grupo há muito tempo, dança o papel da China Diabla, em julho de 1996. Foto: Diana Taylor.

A Lima branca, ocidentalizada, construída com as costas voltadas para a região montanhosa dos Andes (que foi chamada de "mancha índia"[6]), propicia ao Yuyachkani um dos espaços para encenar essa re-memoração para as audiências urbanas. Eles se apresentam por toda a cidade, encenando "atos públicos" em ruas, escolas, na escadaria da catedral nacional, em orfanatos, cemitérios e prédios do governo. Eles também encenam performances de rua em espaços não teatrais por todo o país, iniciando conversas, participando de protestos e comemorações. Personagens reconhecíveis da cultura tradicional e popular – músicos e figuras mascaradas em pernas de pau – desfilam pelas ruas convidando os espectadores a se juntarem a eles. Esses desfiles, como explica Ana Correa, terminam em uma *fiesta* durante a qual os participantes começam a conversar e a se conhecer. Inspirando-se em modelos ocidentais (o teatro político de Brecht) e no Teatro do Oprimido, de Boal, bem como em lendas, músicas, cantos, danças e *fiestas* populares de origem quéchua e aimará, o Yuyachkani convida os espectadores a se tornarem participantes das ricas tradições performáticas do Peru. Assim, seu trabalho os convida a levarem a sério a coexistência desses diversos grupos étnicos, linguísticos e culturais e a darem testemunho da história peruana de extermínio e resistência, de alienação e tenacidade, de traição e recordação.

Quando o Yuyachkani começou a trabalhar no início da década de 1970, os membros do grupo se viam como profissionais de teatro popular politicamente "engajados". O teatro popular do final dos anos de 1960 e começo dos de 1970, com seu etos "*pelo* povo, *para* o povo", desafiava os sistemas que colocavam o Teatro (com T maiúsculo) e a Cultura (com C maiúsculo) em reinos elevados, estéticos, fora do alcance de pessoas da classe trabalhadora e das comunidades racialmente marginalizadas. Grupos teatrais populares na América Latina e nos Estados Unidos (Bread and Puppet, San Francisco Mime, Teatro Campesino, entre outros) tendiam a trabalhar como coletivos. Os membros do Yuyachkani, por exemplo, reúnem-se todas as manhãs em sua Casa Yuyachkani e trabalham no desenvolvimento de novos materiais e ideias. Eles almoçam juntos em sua cozinha comunitária e se reúnem novamente à tarde para ensaiar ou para fazer aquecimento para uma performance à noite. Como toda cooperativa teatral, eles rejeitavam os modelos teatrais centrados no teatrólogo e nas "estrelas", que dominavam o teatro "de arte" e comercial.[7] Eles retiraram o teatro dos espaços de elite, fazendo apresentações gratuitas que tinham a ver com a vida econômica real e com as condições políticas dos trabalhadores. Questões políticas e econômicas tinham precedência sobre as preocupações estéticas. Eles saíam em turnês pelas comunidades rurais que nunca tinham acesso ao teatro e envolviam os espectadores em muitos aspectos das produções. Trabalhando sob a influência do teatro brechtiano, o teatro popular da América Latina estava estreitamente ligado a greves e outras lutas trabalhistas ou de classe.

Como já discuti em outro texto, existem algumas limitações fundamentais e contradições embutidas no "teatro popular", mesmo quando os projetos são importantes e louváveis.[8] O teatro popular apresentava, às vezes, uma visão muito simplificada e programática de conflito e resolução. Na América Latina e em outros lugares, o teatro popular era em geral impulsionado por teorias marxistas. Estudantes universitários e intelectuais progressistas, frequentemente militantes, instruíam os desfavorecidos a melhorarem sua situação econômica ou a terem uma vida mais produtiva. Porque o marxismo privilegiava as lutas de classe contra o capitalismo e o imperialismo em detrimento do conflito racial, étnico e de gênero, sua implementação nos grupos de teatro popular na América Latina corria o risco de reduzir diferenças culturais profundamente arraigadas a diferenças de classe. No Peru, bem como em outros países com grandes comunidades indígenas e mestiças, o "proletariado" era constituído, de fato, por grupos indígenas e mestiços que viviam à margem de uma sociedade capitalista por razões diversas, entre elas diferenças linguísticas, epistêmicas e religiosas, que não poderiam ser reduzidas ao desfavorecimento econômico, embora estivessem ligadas a este. Um apelo a uma solidariedade centrada no anticapitalismo levava à intrusão desmedida no âmbito cultural, étnico e linguístico. Além disso, o "popular", da forma como era entendido por alguns desses ativistas, estava enredado a fantasias de um mundo puro, existente em algum lugar fora do alcance do capitalismo e do imperialismo. Quanto menos os profissionais de teatro realmente conhecessem as comunidades a que se dedicavam, mais as discrepâncias relativas ao poder e à falta de reciprocidade ameaçavam colocá-los em posições de superioridade moral similares às do proselitismo religioso.

Esses problemas perseguiam os esforços iniciais do Yuyachkani. Os grupos marginalizados a que eles se dirigiam em seu próprio país tinham suas próprias línguas, cultura expressiva e códigos de performance, sobre os quais o grupo nada sabia. Miguel Rubio lembra-se da primeira peça que apresentaram para mineiros, *Puño de cobre* (1971), em que os atores, usando jeans, assumiam uma variedade de papéis e personagens. Depois da apresentação, um mineiro comentou: "Companheiros, esta peça é boa. É pena que vocês tenham esquecido suas vestimentas."[9] Ao contrário dos outros grupos de teatro popular daquela época (tanto na América Latina quanto nos Estados Unidos), que se propunham a esclarecer uma população explorada, o Yuyachkani compreendeu que eram eles que precisavam de esclarecimento, como afirma Rubio:

> Só muito mais tarde compreendemos por que os mineiros pensavam daquele modo. Tínhamos nos esquecido de algo muito mais importante do que o figurino. O que eles queriam nos dizer era que estávamos nos esquecendo do público a que nos dirigíamos. Não estávamos levando em consideração suas tradições culturais. Não apenas isso, nós não o conhecíamos! Os mineiros vinham de áreas rurais ricas em tradições culturais. Eles estavam certos. Como poderiam imaginar uma peça sobre eles que não incluísse seus cantos ou as roupas das mulheres, que orgulhosamente conservam seus vestidos tradicionais, ou as figuras que contam histórias enquanto eles dançam?

Isso se tornou o início da educação contínua do Yuyachkani. Seu teatro passou a não ser "sobre eles", mas sobre uma reflexão mais complexa a respeito da heterogeneidade étnica e cultural do Peru. Eles incluíram membros dessas comunidades rurais em seu grupo; os atores aprenderam quéchua e receberam treinamento sobre práticas performáticas indígenas e mestiças que incluíam canto, utilização de instrumentos musicais, dança, movimento e muitas outras formas de expressão popular. Eles expandiram a noção de teatro para abranger a *fiesta* popular, que enfatizava a participação, apagando, assim, a distinção entre ator e espectador. Para o Yuyachkani, como para outros grupos populares, a performance oferecia uma arena para a aprendizagem – mas, agora, era o Yuyachkani que aprendia seus "primeiros *huaylars*, *pasacalle* e passos de dança *huayno*[;] entre cervejas e comidas, começamos a sentir e, talvez, a compreender a complexidade do espírito andino".[10] A performance de fato ofereceu esclarecimento e compreensão entre os grupos, mas o Yuyachkani admite ter tomado os primeiros passos no aprendizado sobre as populações rurais ao participar de suas práticas culturais. Segundo Hugo Salazar del Alcázar, essa foi a primeira fase do desenvolvimento do Yuyachkani, centrada principalmente em questões políticas.[11]

Desde esse início, Yuyachkani tem continuado a aprender várias tradições linguísticas e performáticas para oferecer uma visão mais profunda do que significa "ser" peruano, refletindo assim a complexidade cultural, temporal, geográfica, histórica e étnica dessa articulação. Há vários tempos verbais neste "ser", bem como várias maneiras de situar os marcadores de pré- e pós-, dependendo de quem conta a história. Para o Yuyachkani, essa performance inclui a organização em camadas e a justaposição das diversas tradições, imagens, linguagens e histórias encontradas no país. Equilibrando-se entre um passado violento que nunca termina e um futuro que parece desanimadoramente pré-escrito, suas performances reapresentam imagens e roteiros que vivem e circulam em uma variedade de sistemas e formas – desde mídia, histórias infantis, artes marciais e filmes mudos, até mitos indígenas. Essa segunda fase de desenvolvimento do Yuyachkani, segundo Salazar, está mais centrada nos debates culturais a respeito do nacional. O grupo estudou a obra de José María Arguedas sobre mitos e performances andinos para compreender as tradições antigas que persistiam nas práticas culturais contemporâneas. Uma peça como *Los músicos ambulantes* (1983) inspira-se no famoso conto popular "Os músicos de Bremen" e em *Todas las sangres*, de Arguedas, para contar uma história engraçada e bonita sobre a falta de moradias, injustiça social e a importância de se trabalhar em conjunto. Em uma performance esteticamente rica, cheia de figuras mascaradas, música, dança e cenas cômicas, personagens como a galinha ruiva, o cão sarnento, o gato esperto e o burro hesitante compreendem que, apesar de todas suas diferenças e incompatibilidades, é muito melhor estar juntos do que separados. A peça também funciona em níveis diferentes para públicos diferentes. Em um sentido, a peça é uma reflexão importante sobre a composição racial do Peru. O cachorro representa o crioulo de Lima, dos *barrios altos* ou de setores pobres da cidade. A galinha faz as vezes das populações afro-peruanas. O gato vem da selva, o vale amazônico peruano, enquanto o burro representa o *cholo serrano*, o mestiço dos Andes. Essas figuras, todas elas de alguma forma perseguidas, vencidas e exploradas, reúnem-se para se rebelarem contra o *patrón* de modo exuberante. A negociação entre eles exige que se conheçam melhor, que reconheçam os pontos fortes de cada um e o que contribui para o grupo. Porém, exige também que o grupo respeite a individualidade de cada membro. Nesse nível mais pessoal, a peça resume a situação difícil do Yuyachkani à época, segundo Miguel Rubio: como pode o grupo permitir que cada membro desenvolva suas capacidades individualmente, sem ameaçar a existência do todo? Contudo, até mesmo para aqueles que não entendem o subtexto racial ou pessoal da performance, a peça é extremamente atraente – brilhante em seu humor, energia, música e inteligência. A peça se regozija com o fato da transculturação, pois a única música que esses personagens podem criar exige a reunião de vários elementos e tradições distintos. A música da selva harmoniza-se com a dos Andes, das planícies costeiras e das comunidades afro-peruanas. A popularidade nacional e internacional da peça permitiu que o grupo comprasse a Casa Yuyachkani. Além disso, porque essa peça é tão conhecida, esses personagens conseguem intervir no drama nacional. Quando a situação econômica do Peru se torna particularmente crítica, a galinha ruiva da produção (Ana Correa) realiza um "ato público", juntando-se à fila de aposentados que esperam o dinheiro do seguro social para reclamar estar sem nenhum tostão. "Cómo como?" [Como faço para comer?], ela pergunta, impaciente, enquanto cacareja e anda emproada de um lado para o outro (Figura 57). Já Teresa Ralli, o cão sarnento, visita crianças em um orfanato.

57. Ana Correa, com seu figurino de *Los músicos ambulantes*, participando de um protesto público, 1996. Foto: Miguel Villafañe.

Yuyachkani desenvolveu peças mais inquietas para pensar seriamente sobre a violência civil e a aparente impossibilidade de coexistência respeitosa em um país dividido pela injustiça e pelo rancor. *Encuentro de zorros* (1985) parte de antigos mitos de *el zorro de arriba* e *el zorro de abajo* (a raposa das montanhas, a raposa da planície), preservados tanto no repertório quanto no arquivo.[12] A lenda das duas raposas já era considerada antiga quando foi escrita pela primeira vez no *Manuscrito Huarochirí*, no século XVI, e foi retrabalhada na obra famosa de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1968). As raposas, símbolos de mudança, aparecem em momentos de crise social extrema. Em sua primeira aparição, cerca de 2.500 anos atrás, elas se encontram para censurar publicamente a injustiça social. Seu desafio, nas histórias, é devorar o mundo e criar um novo. Yuyachkani usa o mito para novamente refletir sobre os cismas geográficos, étnicos e linguísticos do Peru; *el zorro de arriba* representa as populações das montanhas andinas, enquanto *el zorro de abajo* tipifica os habitantes da região costeira de Lima. Elas se encontram novamente durante os sofrimentos violentos da migração em massa devido à guerra civil peruana nas décadas de 1980 e 1990. Mendigos, ladrões e videntes bêbados empurram uma carroça como a da Mãe Coragem, oferecendo uma perspectiva assustadora da paisagem urbana do Peru. Em lugar de uma coexistência respeitosa, esses personagens mostram um mundo devastado pela violência criminosa, pelo deslocamento e pelo desemprego. O mundo está de cabeça para baixo, "os pais contra os filhos, os filhos contra os pais, os vivos contra os mortos e os mortos contra os vivos". *Retorno* (1996) mostra as consequências da "Guerra Suja" peruana. As pessoas se viram perdidas e desorientadas, as aldeias, destruídas, as terras cultiváveis, queimadas. Uma releitura de *Esperando Godot*, de Beckett, *Retorno* encena o desespero e o isolamento dos que não tinham para onde ir. Não há como seguir em frente, nenhum caminho de volta, nenhum lar para o qual retornar.

Dois dos trabalhos mais conhecidos do Yuyachkani, *Contraelviento* (1989) e *Adiós Ayacucho* (1990) combinam momentos do passado remoto e mais relevante do Peru para refletir sobre a transmissão da experiência social traumática. Desenvolvido e representado durante o conflito entre os militares e o Sendero Luminoso, essas peças se dedicam a questões que já propus: como o repertório armazena e transmite a memória social? De quem são as memórias/traumas que desaparecerão se privilegiarmos o arquivo em relação ao repertório da experiência/conhecimento incorporado?

Contraelviento, uma das maiores e mais espetaculares peças do Yuyachkani, reencena o testemunho de um indígena sobrevivente de um massacre em que os camponeses foram forçados a saltar de um penhasco, vindo a morrer então. A performance encena mais uma repetição traumática – Coya, em transe, revisita a cena da devastação. Seu corpo treme ao revivenciar a imagem inoportuna. Toda uma comunidade foi aniquilada pelas forças armadas. O tremor atrela vários momentos políticos: a reaparição não solicitada de um acontecimento traumático situado firmemente no passado; a experiência de testemunhar um episódio atroz no aqui e agora. Este é o aqui, agora e sempre de uma história violenta de exploração e extermínio de povos indígenas, que invoca a visão de uma futura catástrofe. O corpo reage a essa ocorrência violenta, difícil de localizar temporal e espacialmente, e a comunica.

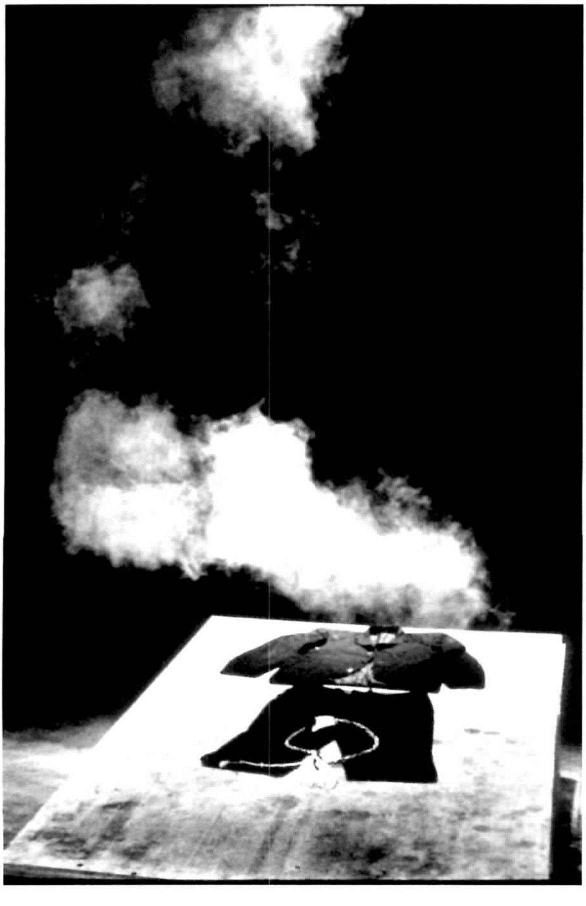
58. Teresa Ralli, com seu figurino de *Los músicos ambulantes*, apresenta-se em um orfanato, 1996. Foto: Miguel Villafañe.

A irmã e o pai de Coya escutam seu testemunho. Todos compreendem que uma tempestade que se aproxima, furiosa, vai dispersá-los. Huaco, enfurecida com a violência que vê se aproximar, se junta aos guerrilheiros, respondendo com violência à violência. Papai continua firme em seu empenho de encontrar as sementes da vida por meio da prática de antigos ritos de invocação. Coya corre aos tribunais, esperando encontrar reparação através do sistema judiciário. Os juízes – figuras farsescas, idosas e curvadas, com chapéus enormes, que executam, em forma de vaudevile, uma versão da cômica dança pré-conquista de *los viejitos* e falam inglês rudimentar – fingem não compreendê-la. Sua língua, representada pela música da flauta, precisa ser traduzida pelo famoso personagem traidor do Peru, o *Felipillo*, tradutor dos conquistadores. "Esta mulher diz que vem de longe para nos contar que seus antepassados lhe disseram que o capataz os está matando. (...) Ela diz também que a vida de todos está em grande perigo e que as sementes da vida estão sendo destruídas." Os juízes descartam-na com uma boa surra: "Se essa mulher não consegue falar, é porque tem algo a esconder." Essa cena elucida diversos pontos em minha argumentação: as cortes – um sistema arquival produtor de arquivos – que, nas Américas, servem aos interesses dos poderosos, não podem abranger ou "compreender" os apelos dos pobres. (Documentos oficiais, registros e números relativos a práticas genocidas quase nunca chegam aos arquivos nacionais.) Circuitos de memória e transmissão institucionalizados mantêm os setores dominantes da população protegidos das populações rurais mestiças e indígenas. É como se as expressões de trauma fossem transmitidas em uma língua estrangeira.

Contraelviento foi apresentado no auge do conflito militarizado no Peru. "Desaparecimentos" e assassinatos em massa haviam se tornado práticas políticas comuns na América Latina durante as décadas de 1970 e 1980. Como, Yuyachkani se pergunta, pode o teatro competir com a teatralidade da violência política e elucidá-la? Miguel Rubio resume esse desafio: "Nada que se crie no palco pode se comparar ao que está acontecendo neste país."[13] Além disso, a espetacularidade elevada do terrorismo político, como afirmei em outro texto, força as testemunhas potenciais a desviar o olhar.[14] Essa espetacularidade cega os próprios espectadores chamados a "ver" pelo teatro. Que papel têm os artistas, pergunta Adorno, quando o genocídio faz parte de nossa herança cultural?[15]

Na mais lírica das formas, *Contraelviento* consegue propor as questões mais urgentes. Como podem as comunidades indígenas e mestiças tratar de políticas e práticas genocidas que, frequentemente, não são reconhecidas pela comunidade nacional ou internacional? Por meio da performance – música, danças com máscaras e invocações rituais –, como sugere a peça, a atrocidade será lembrada e repensada, mesmo quando não há testemunhas externas ou a possibilidade de recorrer ao arquivo. Contudo, essas memórias desaparecem quando pesquisadores e ativistas deixam de reconhecer os rastros deixados pelo conhecimento incorporado.

Baseando-se em um texto de Julio Ortega, *Adiós Ayacucho* leva mais adiante a questão do testemunho: a vítima mutilada é forçada a atuar como a única testemunha de sua vitimização. Quando a peça começa, o público vê uma rampa que exibe um terno e velas dispostas para um ritual funerário (Figura 59).



59. Cena de *Adiós Ayacucho*, 1990. Foto cedida pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Somente quando os olhos se acostumam à luz fraca, pode-se discernir um movimento dentro de um grande saco plástico preto colocado mais atrás. Aos poucos, uma figura sem nome e quase sem voz se reconstitui e sai do saco. Enquanto conta sua história, sua voz se fortalece. Ele foi torturado. Seu corpo atormentado foi cortado em pedaços e descartado, em um saco de lixo, ao lado da estrada. Nesse crime sem nenhuma testemunha externa ou sobrevivente, apenas ele pode exigir que se faça justiça. Nenhum documento, foto ou lápide atesta sua aniquilação. Apenas seus ossos, empurrados para dentro do plástico, servem como "prova" de um acontecimento que não deixou nenhuma outra evidência material. Somente por meio da performance pode-se tornar visível o desaparecimento. O desaparecimento, como os ativistas e artistas latino-americanos bem sabem, torna-se ele próprio por meio da performance.

Entretanto, embora não existam testemunhas externas em *Adiós Ayacucho*, a peça reafirma o papel vital do que Dori Laub chama de "testemunha vinda de dentro" ou "testemunha de si mesma".[16] A testemunha vinda de dentro, segundo Laub, é impossível de existir no contexto do Holocausto, que "tornou impensável a própria noção de que pode existir uma testemunha", pois não permitiu nenhum "fora", nenhum "outro"; contudo, essa noção é postulada como a única esperança de justiça no contexto andino (p. 66). A vítima se reconstitui ao encontrar a maior parte dos pedaços espalhados de seu corpo. Aos poucos, ela retoma sua forma humana. Finalmente, encontra seu rosto; finalmente, encontra sua voz, que proclamará a violência contra ela e sua comunidade. Ela não apenas dá voz a sua denúncia, seguidas vezes, mas também decide levar uma carta ao presidente da República, resumindo a violência que sofreu. Essa carta, finalmente, conseguirá entrar para o arquivo, um testemunho de que até mesmo o presidente pode reconhecer o apagamento das populações indígenas e mestiças. E, num ato final de reconstituição pessoal, a vítima ataca o túmulo do conquistador Pizarro, alojado na principal catedral de Lima, e apanha ali os ossos que lhe faltavam. É melhor que se descubra que faltam ossos no corpo nacional glorificado do que preservá-lo e fetichizá-lo frente à violência contra a população. Essa imagem assombrada de *Adiós Ayacucho* sugere as várias camadas existentes na abordagem, pelo Yuyachkani, da representação da violência. As roupas colocadas em memória dos mortos reapresentam o corpo desaparecido da vítima do desaparecimento, mesmo quando evocam uma antiga prática de sepultamento. Essas práticas estão vivas; outros corpos as perfomatizarão, da mesma forma que o homem vestirá de novo as roupas que o esperam. Isso demonstra que as práticas performáticas andinas não são coisas mortas que se desvanecem aos nossos olhos, ou que funcionam em um universo paralelo.

Uma das produções mais recentes do Yuyachkani é o extraordinário espetáculo *Antígona* (2000), com apenas uma personagem, representada por Teresa Ralli, sob a direção de Miguel Rubio. Os espectadores seguem, prontamente, a conhecida história, enquanto Teresa Ralli assume os diversos papéis – Antígona, Ismênia, Creonte, Hêmon, Tirésias, o mensageiro – utilizando apenas uma cadeira como acessório em um palco vazio. Seus movimentos precisos e eloquentes transformam seu traje, uma simples túnica sobre uma calça e corpete, em roupas variadas. Com um simples bater de palmas, ela faz aparecer vários personagens, retirando-os do arquivo para encarnar os infortúnios atuais do Peru. Diferentemente de outros, como Anouilh ou Griselda Gambaro, contudo, Yuyachkani não invoca Antígona principalmente para falar de um estado dividido. Como afirmam tanto Miguel Rubio quanto Teresa Ralli, essa teria sido sua interpretação da peça, caso a tivessem desenvolvido na década de 1980. Ao final da década de 1990, as questões haviam mudado. Agora, no Peru, como em outros países às voltas com os efeitos de longo prazo do trauma, as pessoas lutam para lidar com suas próprias estratégias de sobrevivência em um ambiente desumano. Ismênia, a irmã que não agiu em defesa de Antígona e de seu irmão, torna-se a narradora. "Sou a irmã cujas mãos estavam atadas por medo", diz ela ao final da peça, quando se identifica.[17]

Ela reencena a história não como alguém de fora, que relembra, mas como uma testemunha que se havia cegado pelo medo. "Esta é minha própria história", diz ela, ao tardiamente assumir seu papel no drama, pedindo desculpas à irmã e simbolicamente enterrando seu irmão (Figura 60). Por meio da performance, Ismênia completará as ações que não conseguiu realizar no momento certo. *Antígona* dá esperança às testemunhas e aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias, ao reencenar, repetidamente, sua história.

60, 61. Teresa Ralli em *Antígona*, 2000. Foto cedida pelo Grupo Cultural Yuyachkani.

Yuyachkani baseou essa produção em entrevistas feitas por Teresa Ralli com esposas, mães e irmãs dos "desaparecidos". Essas sobreviventes falam de reações inadequadas e de tentativas fracassadas diante do poder militar. Apesar disso, elas continuam a contar sua história. Em "Fragments of Memory" [Fragmentos da memória], um texto curto escrito por Ralli sobre o processo, ela comenta que, ao escutar os relatos das mulheres, sentiu que a melhor homenagem que poderia oferecer seria “sentir todas as memórias inscritas em seus corpos e assim repassá-las para Antígona”.[18] Na performance, ela incluiu os gestos que associou às mulheres como forma de assinalar a continuidade dos gestos e comportamentos culturais (Figura 61). As mulheres podem não se identificar com a Antígona de Sófocles, mas irão reconhecer essa história como sua.

Desde que a peça estreou em 2000, Ralli tem se ocupado com a Comissão da Verdade do Peru, formada àquela época para trabalhar com mulheres em áreas rurais. O fato de que situações de violência social não podem ser dadas como terminadas comprova os efeitos contínuos do trauma, mas também oferece aos sobreviventes a oportunidade de reafirmar sua capacidade de intervenção, mesmo que com atraso. Em 1999, o Grupo Cultural Yuyachkani recebeu o maior prêmio no Peru por seu trabalho em prol dos direitos humanos.

Essas práticas performáticas, inspiradas em repertórios antiquíssimos ou em tradições marginalizadas, abrem espaço para reações imediatas aos problemas políticos atuais. Toda reação à violência política traz consigo uma história de reações, evocadas de um âmbito amplo de memórias incorporadas e arquivais. Para o Yuyachkani, a performance não diz respeito a voltar, mas a manter algo vivo. Seu modo de transmissão é a repetição, a reiteração, o “de novo” da performance. A violência do passado não desapareceu. Ela reapareceu na reação violenta contra a greve dos mineiros (1971), no massacre de Soccos (1986), no deslocamento de populações locais surpreendidas entre o Sendero e as forças do governo, nas ruas vazias de Lima nos anos de 1980 e início dos de 1990, divididas e tornadas estranhas pela violência. O ato de lembrar sempre foi passado, presente e, aparentemente, futuro. Como observa Rebeca Ralli, seu trabalho representa a luta pela sobrevivência do povo peruano, ao mesmo tempo que sua própria luta para sobreviver tanto como indivíduos quanto como grupo. "Nós aguentamos tanta coisa, apenas para poder viver, apenas para poder criar."[19]

As performances do Yuyachkani tornam visível a história de um trauma cumulativo, uma história de conflito violento, sem marca ou reconhecimento. Como em *Adiós Ayacucho*, as tentativas de comunicar um acontecimento que ninguém se importa em reconhecer precisam ser repetidas muitas vezes. Para os membros de comunidades traumatizadas, como as comunidades andinas às quais o Yuyachkani se dedica, a violência passada se mistura à crise atual. Como em *Adiós Ayacucho*, o trauma se torna transmissível e compreensível por meio da performance – do tremor, do recontar e da repetição revivenciados.

O recontar e o reencenar, contudo, apresentam problemas de legitimidade. Embora as performances captem a natureza continuada da violência contra os povos indígenas, elas complicam uma contabilidade histórica. O que é tempo sem progressão? O que é espaço sem demarcação? O que acontece com o conceito de história de um povo quando há poucos marcadores? Não há nenhum arquivo ou, como no caso da Argentina, nenhuma fotografia para endossar essas alegações de violência criminosa. Aqui, a violência é conhecida apenas por meio de uma repetição performática.

A natureza indiferenciada e reiterativa da história traumática do Peru está entrelaçada indissoluvelmente ao paradigma andino de memória (resumido no ciclo Inkarrí), que desafia a fixidez de um antes e um depois. "O corpo despedaçado de Inkarrí (cuja cabeça cortada foi levada para locais diversos, como Cuzco, Lima ou Espanha) está se juntando novamente, sob a terra. (...) O mundo inferior, região de caos e fertilidade, torna-se a fonte do futuro, uma extensão da crença na volta dos mortos para o tempo presente durante a estação do crescimento."[20] Face à estratégia conscientemente utilizada de desmembramento colonial, os mitos oferecem a promessa de um remembramento. "Perú es un país desmemorizado." Depois de 500 anos de conquista e colonização contínuas, quem pode dizer onde está situada a memória do trauma? Mais ainda: o trauma afeta o sujeito ou a coletividade inteira? Ele é vivenciado tardiamente ou incorporado? Está situado no arquivo ou apenas no repertório? Como ele é passado de geração em geração? Sabemos por mitos e histórias apenas que as populações indígenas do Peru se veem como o produto da Conquista e da violência. A violência, então, não é um acontecimento, mas uma visão de mundo e um modo de vida.

Parece-me que o Yuyachkani intervém nessa problemática de duas maneiras fundamentais: uma tem a ver com a transmissão, a outra, com o papel e a função de testemunhar. Em relação à primeira, Yuyachkani compreende a importância da performance como um meio de re-membrar e de transmitir a memória social. Seu uso de tradições performáticas etnicamente diversas não é nem decorativo, nem uma forma de citação; isto é, o Yuyachkani não as incorpora como acréscimos para complementar ou "autenticar" seu próprio projeto. O compromisso do grupo de entrar em diálogo com as populações rurais levou-o a aprender as línguas, a música e os modos de performance dessas comunidades. Ao invés de buscar restaurar comportamentos específicos (isto é, recriar peças de museu que de algum modo deslocam e replicam um "original"), eles seguem a utilização tradicional de reativar práticas antigas para abordar problemas ou desafios atuais. Além disso, Yuyachkani não participa da reprodução e mercantilização da cultura "popular". Seus textos não circulam; outros autores e companhias não os representam. A única maneira de ter acesso a seu trabalho é participando dele – nas ruas, como o passante que entra de surpresa na ação; na Casa Yuyachkani, como espectador e participante de discussões, ou nas muitas oficinas abertas a estudantes de todo o mundo. Agora, membros mais jovens estão entrando para o grupo e eles também são o Yuyachkani. Eles não vão representar "como" o Yuyachkani, mas "ser" o

Yuyachkani, adotando e adaptando o caráter do próprio grupo. Suas performances, exatamente como as performances em que se inspiram, são inseparáveis deles como pessoas. O "eu" que pensa e lembra é o produto dessas performances pré- e pós-coloniais.

Além disso, diferentemente de grupos que se apropriam das práticas performáticas de outros, o trabalho do Yuyachkani não separa as performances de seus públicos originais; em vez disso, busca expandir os públicos. As produções não são sobre eles, os Outros indígenas e mestiços, mas sobre todas as diferentes comunidades que compartilham um espaço territorial definido por grupos pré-Conquista, colonialismo e nacionalismo. O Yuyachkani procura tornar seus públicos urbanos culturalmente competentes para reconhecer as múltiplas maneiras de ser "peruano". Ao se dirigir aos públicos de Lima, contudo, o Yuyachkani sente que tem de começar "do zero".[21] A memória teatral do país, como sua memória histórica, cultural e política, foi desenraizada. Essas performances lembram os públicos urbanos das populações que eles esqueceram. Armazenar e transmitir essas tradições mostra-se essencial, pois, quando elas desaparecerem, certos tipos de conhecimentos, questões e populações desaparecerão com elas. Essas tradições – as procissões nas ruas, *fiestas*, músicas, personagens mascarados – reúnem elementos expressivos crioulos, mestiços, afro-peruanos e indígenas, sendo que cada um deles é vital para a configuração histórica, étnica e racial profundamente complicada da situação política atual do Peru. A performance oferece as "trilhas da memória", o espaço de reiteração que permite que o povo represente as antigas lutas por reconhecimento e poder que continuam a ser sentidas no Peru contemporâneo.

Isso nos leva a um segundo ponto. Ver a performance como uma forma de reter a memória social implica a história sem se tornar necessariamente um "sintoma da história"; isto é, as performances entram em diálogo com a história do trauma sem que elas próprias sejam traumáticas. Elas são trabalhos elaborados cuidadosamente, que criam uma distância crítica para "reivindicar" a experiência e possibilitar a ação de testemunhar, ao invés de seu "colapso".[22] Esse evento performático tem um "lado de fora", que, conforme Laub, permite o ato de testemunhar. O Yuyachkani, como seu nome indica, depende da noção de interconexão: o "eu" que pensa/lembra é inextricável do "você" cujo pensamento "eu" sou. O eu/você do Yuyachkani promete ser uma testemunha, um fiador da ligação entre o "eu" e o "você", o "dentro" e o "fora". O Yuyachkani torna-se a testemunha tardia do drama contínuo e não reconhecido da atrocidade e convida seu público a fazer o mesmo. A prática do grupo aponta para uma conclusão radicalmente diferente daquela a que chegou Adorno em "Commitment" [Engajamento]. A representação, para o Yuyachkani, não contribui para aumentar a dessacralização das vítimas, transformando sua dor em fonte de prazer para os espectadores. Em vez disso, sem a representação, os espectadores não reconheceriam seu papel na história contínua de opressão que, direta ou indiretamente, envolve a todos. Quem, pergunta *Adiós Ayacucho*, assumirá a responsabilidade de testemunhar? A esperança oferecida por *Antígona* é que o espectador, como Ismênia, dirá "eu". A testemunha, como o "espect-ator" de Boal, aceita os perigos e responsabilidades de ver e agir levado pelo que viu. O ato de testemunhar é transferível; assim, o teatro, como o testemunho, a fotografia, o filme ou o relato, pode transformar outros em testemunhas. A testemunha (ocular) sustém tanto o arquivo quanto o repertório. Assim, em lugar de considerar a performance basicamente como o efêmero, aquilo que desaparece, o Yuyachkani insiste em criar uma comunidade de testemunhas por meio da performance. O grupo vai contra o modelo de colonialismo baseado na performance-como-desaparecimento, que empurra as práticas autóctones em direção ao esquecimento do efêmero, do não escrito, não estudado, não controlável. Para muitas dessas comunidades, ao contrário, quando a performance termina, o mesmo acontece com a compreensão compartilhada da vida social e da memória coletiva. Performances como essas *fiestas*, o testemunho e as produções teatrais nos advertem a não pôr de lado o eu que relembra, que pensa, que é um produto do pensamento coletivo. Elas ensinam as comunidades a não desviarem o olhar. Como sugere o nome Yuyachkani, a atenção à interconexão entre os sujeitos pensantes e os sujeitos do pensamento permitiria um entendimento mais amplo do trauma histórico, da memória comum e da subjetividade coletiva.

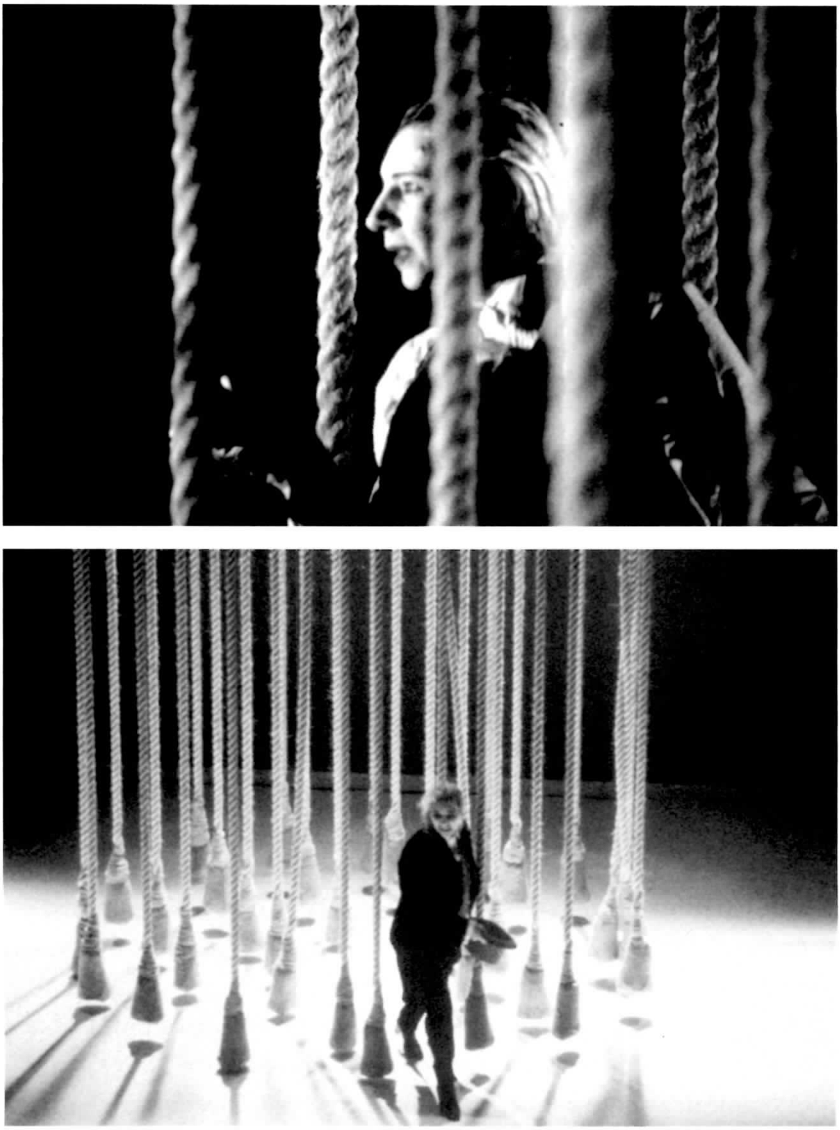
8

DENISE STOKLOS
A política da decifrabilidade

O palco do teatro anexo ao La MaMa é plano, branco e quase nu. No centro, ao fundo, vê-se uma floresta de cordas penduradas, vindas do teto. No centro, do lado direito, mal se pode perceber o varal de roupas sob um pesado casaco de pele. E, mais longe, no lado oposto, um cabide de roupas simples e pequeno completa o efeito minimalista desse cenário austero. Oito aparelhos de televisão, pendurados do teto, estão suspensos sobre toda a frente do palco, inicialmente escondido por uma divisória preta. Ouvem-se as cordas futuristas e inquietantes do Quarteto Kronos, ao mesmo tempo que uma luz branca inunda todo o palco. Em um canto, vindo de fora e surgindo por baixo de uma simples cortina branca, vemos um pé calçado com uma bota preta. Em câmara lenta, ele/a caminha no palco em passos gigantescos e exagerados. Vestindo um smoking completo, com colete e cartola, sua aparência é enigmática e andrógena. A roupa parece masculina em uma mulher, embora as linhas curvas e a camisa de babados do smoking pudessem fazer com que ficasse muito feminino para um homem. Os lábios vermelhos preparam-nos para a massa de cabelo louro eriçado, com as raízes escuras, que caracterizam a atriz e que ela solta ao se curvar, cumprimentando o público e tirando a cartola. Metade Thoreau, metade diretor de circo, ela anuncia sua própria performance, minimalista na encenação, maximalista na intensidade das imagens corpóreas que enchem o espaço. Utilizando a mímica, ela escreve letras ilegíveis no ar (Figura 62). Assim começa esta investigação sobre a decifrabilidade transnacional da performer solo mais renomada do Brasil, Denise Stoklos.

62. Denise Stoklos anda pelo palco em câmera lenta, com passos gigantescos e exagerados, em *Civil Disobedience*, 1999. Foto: Denis Leão.

Civil Disobedience: Morning is When I Am Awake and There is an Aurora in Me [Desobediência civil: é manhã quando estou acordada e há uma aurora em mim], peça baseada em textos de Henry David Thoreau e escrita, dirigida e interpretada por Stoklos, explora as possibilidades da liberdade – política, individual, sexual, artística – em uma sociedade que mantém as pessoas carentes e confinadas. No passado – a Nova Inglaterra de Thoreau, no século XIX – e agora, no final do século XX, quando se sofrem as dores de um capitalismo desenfreado, essa performance mostra as pessoas acabrunhadas, confinadas, atormentadas, ou mesmo levadas quase à loucura devido à pressão pela conformidade, imposta pela sociedade. "Os doze trabalhos de Hércules", diz Stoklos, citando Thoreau, "eram banais em comparação com os que meus vizinhos realizaram; pois os trabalhos foram apenas doze e tiveram um fim".[1] A narrativa, como o varal de roupas, serve como estrutura minimalista na qual se pendura sua performance. A mudança de Thoreau/Stoklos para o bosque (a floresta de cordas banhada em luz verde) tinha como objetivo um afastamento temporário da civilização a fim de testar os elementos da vida que eram de fato "essenciais" (Figuras 63 e 64). Ele/a resiste às angústias da solidão e falta da civilização, sendo logo levado/a para a prisão (de novo, as cordas, agora transformadas pela iluminação vermelha) por não pagar os impostos. Ao ser liberado/a contra sua vontade no dia seguinte, ele/a entende que está tão "livre" na sociedade quanto no bosque. As cordas, como a natureza e a prisão, ocupam o mesmo espaço mental. As imagens de liberdade, na América Latina como em outros lugares, só existem na proximidade da realidade da opressão. Em uma variedade de registros, que vão desde o humor até a introspecção poética ou o desejo, as palavras e a linguagem corporal de Stoklos fazem duas perguntas recorrentes: o que é essencial para a felicidade humana? Como se comunicar com o outro? As perguntas são urgentes: Denise Stoklos corre contra o relógio. Como observa, ela veio para dar as boas-vindas ao novo milênio. A contagem regressiva, visível em todos os oito aparelhos de televisão, faz com que ela se apresse para transmitir sua mensagem, “enquanto ainda há vida” (Figura 65). O teatro, para Denise Stoklos, não visa à recreação nem à diversão: “É para ganhar tempo.”[2]

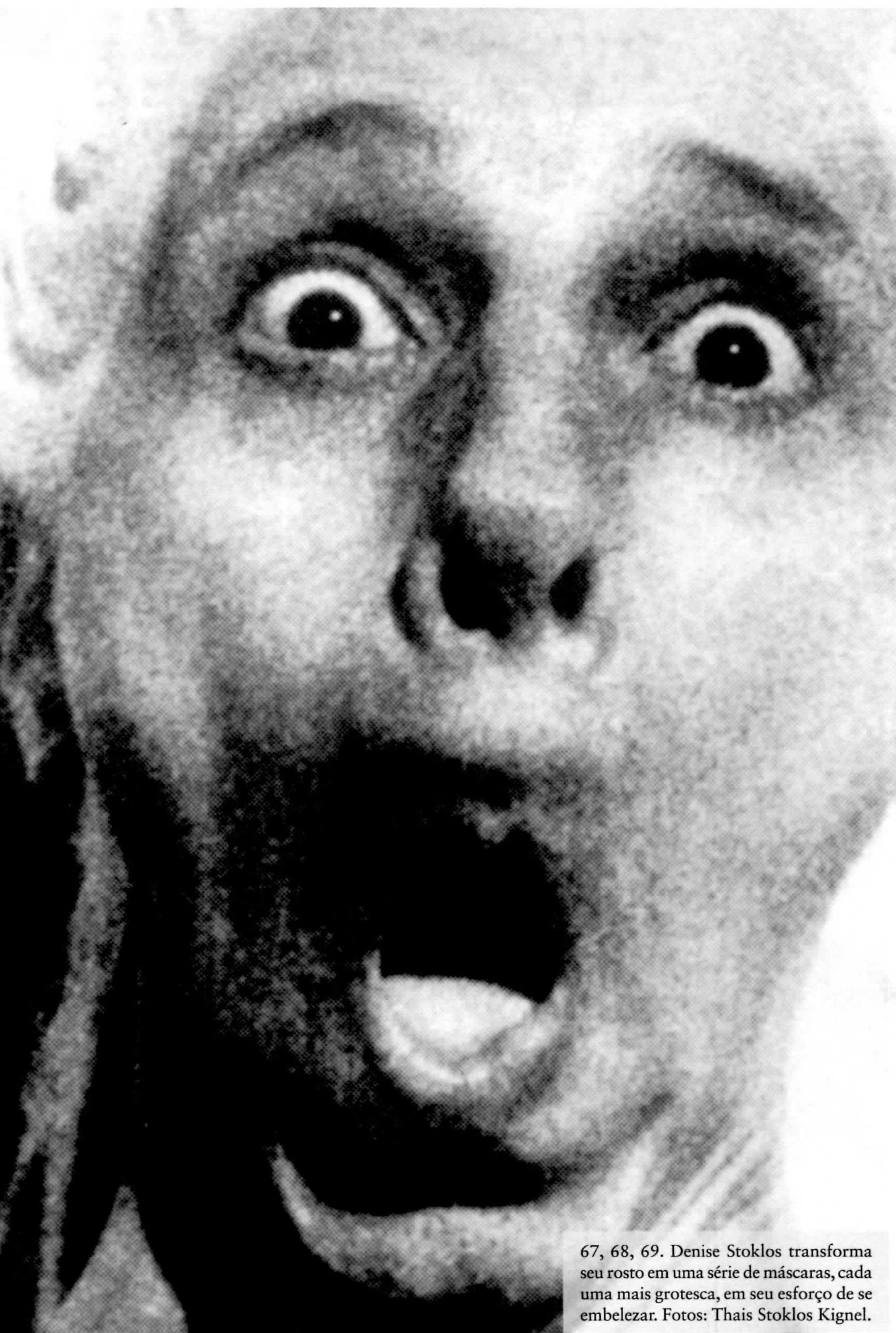


63, 64. O bosque de Thoreau/Stoklos – uma floresta de cordas – transforma-se em cela de prisão em *Civil Disobedience*. Foto: Denis Leão.

65. Oito aparelhos de tevê fazem a contagem regressiva para o milênio, enquanto Denise Stoklos se apressa a transmitir sua mensagem "enquanto ainda há vida", em *Civil Disobedience*. Foto: Denis Leão.

O que torna essa performance tão atraente, além da urgência das questões, é o ato de mágica conceitual de Stoklos – ela faz malabarismos com signos, imagens, palavras e gestos, mantendo-os todos no ar ao mesmo tempo. Tirando da cartola todos os tipos de estilo – circo, mímica, vaudevile, *gestus* e distanciamento brechtianos, striptease, declamação filosófica, *clowning* – ela cria seu próprio sistema corporal e verbal, em que cada elemento gira em contraponto cômico com o outro (Figura 66). O texto é um composto de Thoreau, Gertrude Stein, Paulo Freire e de passagens escatológicas, parodicamente atribuídas ao "Guia dos fluidos corporais". Como Thoreau, ela faz um tributo à desobediência civil, mesmo quando imita as paredes diminuindo de tamanho. Ela chama sua leitura hilária do conto "Miss Furr e ...", de Gertrude Stein, de um exemplo de acrobacia da língua: "Eles eram alegres lá – não MUITO alegres, apenas alegres... Ela era alegre e pronto!" Alegremente, ela desamarra os significados de seus significantes frenéticos. Ela economiza sua voz rapsódica para a leitura de um pseudoquestionário sobre em que situações sociais podemos nos permitir soltar gases. Agora, ela é Elis Regina, que insiste para deixarmos uma mensagem dentro da garrafa nesse naufrágio de uma civilização. Em seguida, ela é uma socialite, que se retorce na frente do espelho, dançando um tango violento. Seu rosto se transforma em uma série de máscaras, cada uma mais grotesca, em seus esforços para se embelezar (Figuras 67-69). Uma sobrancelha se remexe para cima, um olho parece saltar, os dentes superiores se projetam para frente, o queixo desaparece nesse rosto que se contorce tão facilmente quanto o corpo. Ela imita a ação de pôr mais, e mais, maquiagem. Ela se aperta e se esforça para caber em seu vestido; seu corpo desmorona sob o peso de colares e anéis. No espelho, seu rosto atormentado resmunga: "Cuidado. Cuidado." O "significado" das palavras tem pouco a ver com sua enunciação performativa. A performance toda, no sentido proposto por Pina Bausch, despedaça o gesto, a palavra, a imagem, o som, até chegar à sua unidade mais essencial – ela repete, reformula e a ensaia em outra chave, outro movimento – sempre com o propósito único de estabelecer a comunicação.

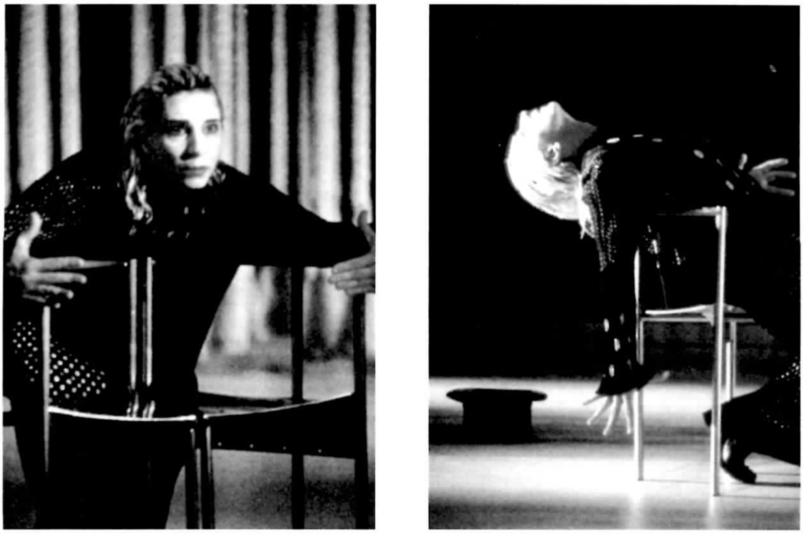
66. Denise Stoklos se retorce em frente ao espelho, dançando um tango feroz em *Civil Disobedience*.
Foto: Denis Leão.



67, 68, 69. Denise Stoklos transforma seu rosto em uma série de máscaras, cada uma mais grotesca, em seu esforço de se embelezar. Fotos: Thais Stoklos Kignel.

Porém, não são apenas esses ritmos – corporais, vocais e textuais – que se cruzam, convergem e se afastam. A inflexão portuguesa dos textos em inglês faz com que as palavras girem ainda em outra direção. Stoklos aumenta a distância entre a língua "natural" e a "adquirida" para romper ainda mais noções de normatividade. Ela prefere representar na língua do público – em português, inglês, espanhol, francês, alemão, russo e ucraniano – para facilitar a comunicação. Há sempre outra língua coexistindo dentro daquela que ouvimos. Ela não tem um script para a performance; ela traduz enquanto representa. Em parte, isso é circunstancial: até dois dias antes da estreia, Stoklos acreditava que se apresentaria em português, pois o Anexo é controlado pelo Equity, o sindicato de atores que proíbe que atores estrangeiros se apresentem em inglês. Porém, independentemente das circunstâncias, ela cultiva há muito tempo a alienação e a liberdade produzidas ao se falar em uma língua estrangeira.[3] Em exílio voluntário na Inglaterra no final da década de 1970, quando compôs sua primeira peça solo, ela descobriu que o inglês lhe oferecia "leveza", mais um meio de se afastar da "visão e da vizinhança da tortura e da ditadura" do regime militar brasileiro (p. 32). Quando apresenta esse texto em português, nós a ouvimos traduzir o inglês de Thoreau para sua fala. Sua própria capacidade de representar em várias línguas assinala a história de migração, exílio e relocação compartilhada por muitos artistas latino-americanos.

A duplicidade, então, é tanto uma estratégia quanto uma circunstância. Nada é transparente. Nós nos conhecemos (se de fato nos conhecemos) apenas em tradução. Em registros múltiplos, seu trabalho encena os obstáculos à comunicação a que ela constantemente se refere. Em uma cena, ela apresenta um encontro entre duas pessoas usando apenas a linguagem corporal e duas cadeiras de metal. Em uma dança, segurando as cadeiras longe do corpo, ela passa por uma sequência de movimentos e espaços. Ela então repete a sequência usando a linguagem. Esta acrescenta um pouco de clareza, mas também deixa muito a cargo de nossa imaginação. "Às vezes", ela conclui, dirigindo-se diretamente a nós, "alcançamos a comunicação. Algumas vezes, não". Esta reflexão é seguida por uma pausa que diz muito (Figuras 70 e 71). A linguagem, portanto, serve simultaneamente como meio de comunicação, um obstáculo para a comunicação e mais um sistema de significação. Quando a palavra *honra* aparece nas oito telas de televisão, ela ao mesmo tempo reitera o que Stoklos está dizendo – "Honre suas palavras, sua voz, sua comunicação" –, mas também se torna um objeto visual em um sistema de comunicação diferente. A comunicação depende de se fazerem conexões, mesmo que de modo efêmero e casual, por meio desse labirinto semiótico, dessa sociedade do espetáculo que produz não a claridade, mas a confusão. Algumas vezes a mensagem, apesar de todos os problemas, chega intacta na garrafa. Outras vezes, não. Como o gesto repetido, as palavras também nos previnem contra acreditar em completude. Uma sequência nos conta sobre a banheira do imperador chinês, enfeitada com a ordem: *Renove-se*. Com o humor que caracteriza a peça toda, os mergulhos espasmódicos de Stoklos dentro da banheira lembram-nos de que a ordem precisa ser representada de novo, e de novo, e de novo.



70, 71. Denise Stoklos se esforça para conseguir se comunicar. Fotos: Denis Leão.

E, durante todo esse tempo, ela nos olha de frente, dirige-se a nós diretamente, questionando nosso papel no processo de produção de sentido.

Afinal, o que esse ato mágico de malabarismo comunica aos espectadores? E, certamente, a *quais* espectadores? Além da energia, do humor e da destreza corporal e vocal da artista, o que mais está em jogo? Sendo (por enquanto) uma criatura do novo milênio nos Estados Unidos, fiz o que todo mundo faz: fiz uma pesquisa entre meus amigos e conhecidos em Nova York para saber quem tinha ido ver a performance. O que acharam dela? Um performer que conheço ficou muito impressionado pela maneira como Denise Stoklos usou o grotesco para desafiar a estruturação social da "feminilidade branca". Seu rosto se retorce em todas as formas imagináveis. Algumas pessoas adoraram seu cabelo "descolado". Outros a amavam com paixão e pronto. Um aluno disse que faltava originalidade a seu trabalho, mas que admirava o esforço dela. Outro queria saber se ela era gay. Outros achavam o trabalho dela "europeu" demais por se inspirar em tradições como a mímica e o vaudevile, ou por evitar referências e questões especificamente "latino-americanas". Outros admiravam seu extraordinário rigor artístico e a riqueza de sua performance. Alguns, inclusive o resenhista do *New York Times*, acharam-na extremamente engraçada. Um colega europeu adorou a interação entre Thoreau e Freire, bem como o fato de ouvir uma performer falar sobre educação, pobreza, impostos e outras questões sociais. Uma amiga achou a performance "muito latino-americana", e o inglês falado por Stoklos, difícil de entender. Um de meus colegas me perguntou se a performance visava/se dirigia a um público "local" ou "global".

Os resultados dos meus testes de etnografia caseira me intrigaram. O que me impressionou, certamente, foram os comentários que automaticamente transformaram o evento em indicador de uma diferença subalterna, formulada em termos de demais/de menos para, em seguida, julgá-lo por ser bem ou malsucedido de acordo com esses critérios. Contudo, o artista subalterno, chamado a arcar com todo o peso de assegurar a comunicação, tinha sua originalidade negada. Se os comentadores reconheciam as tradições que permitiam a comunicação, faltava, então, originalidade ao trabalho. Porém, se havia algo que os comentadores suspeitavam não entender, o espetáculo era considerado excessivo e intraduzível. O que havia achado notável na performance de Stoklos era sua utilização de códigos múltiplos. Em termos étnicos, sexuais, políticos, estéticos e linguísticos, ela recusava qualquer delimitação simples. A pluralidade estudada de Denise Stoklos era, em si, uma escolha artística interessante, em parte porque vários dos melhores artistas performáticos de sua geração na América Latina – entre eles Jesusa Rodríguez e Astrid Hadad, ambas mexicanas – preferiram brincar com alguns dos ícones mais "latino-americanos" e reexaminá-los. Seu trabalho visa subverter as imagens estereotipadas que têm regulado a formulação da identidade de gênero para as mulheres mexicanas, desde a mãe santificada (a Virgem de Guadalupe ou Coatlicue, a "mãe" méxica de todos os mexicanos) até a mulher masculinizada, de saltos altos e esporas (Figura 72). O trabalho recente de Astrid Hadad, *Heavy Nopal*, sugere que a grade limitada oferecida pelo estereótipo, que reduz e fixa uma imagem unidimensional, serve apenas como crítica para aqueles que são capazes de ver a violência do enquadramento. Em um quadro vivo que encena uma pintura de Diego Rivera, Hadad, de modo bem-humorado, assume o peso da acumulação estereotipada e da repetição "ansiosa". Ela é tudo ao mesmo tempo: a moça representada por Diego Rivera segurando copos-de-leite, a *soldadera* (ou combatente revolucionária), a latina coberta de joias, usando anéis, pulseiras e brincos pendentes, a índia com blusa bordada à mão, longas tranças negras e um ar espantado (Figura 73). A imagem excessivamente marcada da etnicidade telegênica sinaliza a estruturação rígida da visibilidade cultural. A automarcação paródica é percebida como mais uma repetição do fato, mais uma prova de sua fixidez. A América Latina só é visível por meio do clichê e somente é conhecida "em tradução". Hadad brinca com a ansiedade por trás dessas imagens de excesso, levando os espectadores mais hegemônicos a reconsiderarem como esses estereótipos de diferença cultural/racial/étnica são produzidos, reiterados e consumidos.

72. Versão de Coatlicue, a "mãe" asteca de todos os mexicanos, por Jesusa Rodríguez. Foto cedida por Jesusa Rodríguez.

Apesar disso, Stoklos, que trabalha com textos e técnicas de performance ocidentais e que, explicitamente, aspira a uma mensagem "universal" sobre a comunicação, fica restrita à maior ou menor proporção em que exibe esses mesmos marcadores étnicos. Quando minha amiga disse ter achado Stoklos "muito latino-americana", eu sabia que isso significava "excessivo", "emocional", até mesmo "histérico". O comentário de que ela era "europeia demais" (isto é, não *suficientemente* latino-americana) significava que as expectativas criadas para o "exótico" ou o "emocional" não foram satisfeitas. O comentário de meu aluno a respeito da falta de originalidade (por usar algumas das técnicas ocidentais) trazia consigo a suposição de que os latino-americanos não pertencem ao Ocidente, além de não tomar conhecimento da questão complicada da originalidade em relação a contextos de Terceiro Mundo. O colonialismo priva o colonizado do "original", no sentido de pertença cultural e expressão autóctone, transferindo-o para o colonizador como um marcador de gosto cultural, privilégio e capital simbólico. Ao se enquadrar a argumentação em termos de originalidade, não apenas se repete a acusação de mimetismo colonial, mas se confunde o gesto cultural de apropriação e transculturação, que tem caracterizado a formação artística e intelectual latino-americana, com empréstimo indiscriminado. Na performance latino-americana, a originalidade teria de ser entendida tanto em termos de formas autóctones quanto dos modos altamente inovadores como os artistas se apropriam de formas que vêm de outros repertórios culturais. A expressão "muito latino-americana", assim como "europeia demais", deixa perceber uma noção redutora de uma identidade naturalizada, cultural e de grupo, na América Latina ou para ela – como se existisse apenas uma forma latino-americana de ser ou de representar. Conforme o grau em que os performers resistem às expectativas ou as assumem, a performance se mostra transparente (europeia demais) ou intraduzível (latino-americana demais). Portanto, o "latino-americano", na minha interpretação, sugeria uma maneira de fechar, e não de expandir, o campo de reconhecimento cultural.

73. Astrid Hadad, em *Heavy Nopal*, 1998. Foto: Pancho Gilardi.

O poder e a originalidade da obra de Stoklos, a meu ver, decorrem do humor e da intensidade com que ela transforma as tradições artísticas e políticas mais díspares em um projeto de performance forte e altamente pessoal. Em seus 30 anos como artista, ela vem explorando uma mistura peculiar de militarismo brasileiro e de alienação pós-moderna (*Casa*, 1990). Denise Stoklos tem também buscado responder aos efeitos continuados do colonialismo (*500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, 1992), além de refletir sobre as torturantes exigências políticas e pessoais feitas às mulheres – como líderes políticas (*Denise Stoklos in Mary Stuart*) e mães (*Des-Medeia*, 1995) – e examinar as opções políticas a serem enfrentadas pelos cidadãos ao final do século XX (*Civil Disobedience*, 1998; Figuras 74-77). Cada uma dessas performances se inspira no repertório de tradições artísticas a que me refiro em relação a *Civil Disobedience* – mímica, vaudevile, teatro épico brechtiano, malabarismo e outras formas reconhecíveis – para transmitir uma mensagem que é intransigentemente sua. Stoklos faz questão de citar as tradições que a formaram como artista; assim, ela sempre inclui uma sequência curta de mímica. Entretanto, ela rejeita a neutralidade política da mímica, utilizando-a apenas para favorecer seu próprio projeto, que é firmemente posicionado e comprometido. Sua fala endereçada a Colombo, como indica o próprio título, é absolutamente pessoal, direta e contemporânea. Ela explora o papel do artista, do intelectual, do teatro e do público na trágica história de seu país. "Leia-a", diz ela, "está tudo nos livros". Mais tarde, quando o público entende completamente a magnitude de sua crítica, ela manda acender as luzes da casa: "As portas do teatro estão abertas para os que querem abandonar esse navio em chamas."[4] Por meio de seu próprio corpo, Denise Stoklos explora as maneiras como o gênero, a sexualidade, o poder e os laços familiares pressionam a mulher em sua própria carne. Será que podemos desfazer a trajetória histórica de matanças e optar por estratégias que reafirmam a vida – sejam essas estratégias ideológicas, políticas ou pessoais/ familiares? A obra de Stoklos é polivalente, permitindo leituras surpreendentemente divergentes.

74. Denise Stoklos explora a mistura peculiar de militarismo brasileiro e alienação pós-moderna em *Casa*, 1990. Foto: Jay Isla.

75. Em *500 anos – Um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*, 1992, Denise Stoklos apresenta sua resposta aos efeitos contínuos do colonialismo. Foto: Bel Pedrosa.

76. Denise Stoklos em *Mary Stuart*, 1987, uma obra que reflete sobre as pressões tortuosas do poder político. Foto: Jay Isla.

77. *Des-Medeia*, apresentação de Stoklos em 1995, em que Medeia decide não matar seus filhos. Foto: Sergio Divitis.

78. Em 1999, o trabalho de Stoklos foi apresentado, como acontece com frequência, em um festival brasileiro de teatro. Dentro do teatro, fotos enormes das expressões faciais de Stoklos fotografadas por sua filha, Thais Stoklos Kignel, cercadas por membros do público no saguão. Foto: Diana Taylor.

No Brasil, seu público reconhece seu comprometimento ferrenho com a política do país. Suas produções são um acontecimento que recebe atenção nacional.[5] Em uma série recente de apresentações de seu trabalho em São Paulo, a que assisti, o público, formado principalmente por jovens em idade universitária, parecia profundamente tocado por cada uma de suas performances. Esgotaram-se os ingressos para todos os espetáculos e, a cada noite, o público aplaudia ruidosamente de pé. No lado de dentro e de fora do teatro, as paredes estavam cobertas de fotos das expressões faciais de Stoklos, tiradas por sua filha, Thais Stoklos Kignel. Até mesmo o chão e os elevadores refletiam sua presença (Figura 78).

O status de Denise Stoklos como ícone nacional origina-se, em parte, de seu trabalho artístico inovador. Ela é a primeira performer solo da América Latina, na forma como os críticos tendem a definir a performance solo, pelo menos nos Estados Unidos. Seus precursores poderiam ser os artistas de vaudevile e as estrelas dos cabarés nas décadas de 1950 e 1960: Elis

Regina, Chavela Vargas, La Lupe, Chabuca Granda. Seu livro, *The Essential Theatre* [O teatro essencial], delineia seu projeto de usar recursos mínimos, "gestos, movimento, palavras, figurino, cenário, acessórios e efeitos", visando ao máximo efeito artístico e político.[6]

Ao optar pela performance solo, Stoklos foi contra o estilo político e artístico predominante no final da década de 1960 e na década de 1970. A Revolução Cubana havia promovido o etos da coletividade, um conceito que organizava tudo, desde bairros até grupos de teatro. Muitos dos mais importantes artistas do Brasil (e da América Latina) naquele período forjaram coletivos para dar continuidade a seu trabalho artístico e político face à política criminosa. Boal trabalhou com outros artistas importantes no Teatro de Arena; Buenaventura iniciou o T.E.C. na Colômbia; Yuyachkani começou a trabalhar no Peru, e assim por diante. Era contra o pensamento da época encenar um trabalho solo. Até mesmo artistas amadores formavam grupos para se dedicar ao teatro de rua e encenar peças que falavam da situação política vigente em favelas e outros bairros "populares". A instrumentalidade política da performance nesse período tornava difícil para os profissionais do teatro e artistas que se exilavam continuarem seu trabalho. Privados de seus grupos, públicos e contextos, a maioria dos artistas exilados parava de criar por algum tempo ou dava aulas em escolas de teatro. Stoklos, contudo, usou seu período de exílio para aprender as técnicas de performance solo. Mesmo assim, "solo" não significa "sozinho". Ela está sempre em diálogo, artística e ideologicamente, com outros que lutam pela liberdade. Suas últimas palavras a Elis Regina, em sua homenagem solo à cantora, mapeiam a trajetória da solidariedade. Stoklos cita Elis Regina, que, por sua vez, canta alguns dos versos mais famosos de Atahualpa Yupanqui: "Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar..." [Eu tenho tantos irmãos que não consigo contar].

Nos Estados Unidos, questões, interesses e espaços de contestação viáveis são profundamente diferentes. Embora as discussões sobre colonialismo, militarismo, liberdade política, sistemas regulatórios de gênero e sexualidade sejam também intensamente politizadas nos Estados Unidos, o diálogo internacional sobre essas questões, mesmo entre os progressistas, em geral permanece no reino do desejo. As estratégias, os gestos, as linguagens corpóreas e simbólicas usadas para expressá-las refletem a especificidade de sua especificidade cultural de articulação e ameaçam torná-las "intraduzíveis" em outro contexto. De uma maneira engraçada, mas talvez mais difícil de reconhecer do que em *Heavy Nopal*, Stoklos também brinca com a grade epistemológica do entendimento ao encenar o "agora você vê; agora você não vê" daquilo que parece ser transparente. O que consegue passar pelos filtros hegemônicos, em termos artísticos ou políticos?

Esse jogo de esconde-esconde, não percebido pelos que responderam à minha pesquisa de opinião informal, é uma das características que vejo como "muito latino-americanas". Embora Stoklos performatize esse jogo, movimentando-se para dentro e para fora das cordas, tirando roupas, vestindo, movimentando-se, camuflando-se, transformando-se diante de nossos olhos, ele passa despercebido como sendo uma estratégia, pois é antitético, de acordo com a grade de classificação, a uma América Latina que é fixa, conhecida, repetida e absolutamente acessível a nós. Assim, o que significaria referir-se ao esconde-esconde como uma estratégia latino-americana? Poderia se referir a um amplo espectro de práticas culturais que, desde a conquista das Américas, parecem suspeitamente inacessíveis a seus colonizadores. Embora as autoridades do Estado e da Igreja impusessem regras severas à maneira como os nativos poderiam se vestir, viver, cultuar seus deuses, celebrar, e assim por diante, os escritos ainda existentes transmitem a convicção desconfortável de que, apesar de toda a vigilância, os europeus não compreendiam tudo. O espetáculo colonizador/colonizado sempre tem códigos duplos. Algo mais está sempre acontecendo por baixo das rotinas aparentemente transparentes impostas pelos novos senhores. As práticas culturais de código duplo tornaram-se ainda mais dinâmicas com o passar dos séculos. As populações nativas e africanas das Américas sempre encontraram maneiras de transmitir suas práticas performáticas bem debaixo do nariz dos grupos no poder, do mesmo modo que os *conversos*, judeus e outras minorias. Essa habilidade, por muito tempo uma estratégia de sobrevivência, às vezes se converte em uma forma de arte. Para Denise Stoklos, artista brasileira que aprendeu seu ofício durante um período de ditadura militar, censura e violência do Estado (1964-1985), o virtuosismo multivalente leva em conta tanto a demanda por clareza quanto a tática de oposição baseada na visibilidade seletiva ou parcial.

Vamos examinar agora a relação entre a sexualidade e a liberdade. O Brasil, diferentemente de outros países latino-americanos sob governos ditatoriais durante o mesmo período, parecia permitir maior liberdade física e sexual, embora se negasse a liberdade de expressão e outros direitos civis. A imagem de um corpo sensual e multirracial era o maior produto de exportação do Brasil. O carnaval e o samba, os dois produtos culturais brasileiros mais conhecidos, glorificam a carne sensual, ondulante, aparentemente não reprimida. O corpo como mercadoria econômica e política funcionava como significante de uma liberdade apenas superficial, parte de um espetáculo duplo, ou melhor, um espetáculo dentro de um espetáculo – algo como o que Debord chama de espetáculo militar (ou "concentrado"), que funciona dentro do espetáculo mais "difuso" do capitalismo global.[7] O corpo, para os militares, faz uma coisa. As palavras vão para outro lugar.

A indecifrabilidade, então, tem sido, há muito tempo, uma estratégia para combater as exigências de que tudo seja transparente, disponível para a decodificação imediata. A ambiguidade subverte a demanda por decifrabilidade e aquiescência rigorosa. Em uma situação social que exige a formação rigorosa em termos de gênero e sexo como parte integrante da performance política do "ser" nacional, não estar disponível para ser lido com facilidade era ao mesmo tempo um perigo e uma forma de desobediência civil. O humor, para Stoklos e outros performers latino-americanos, oferece o veículo para a comunicação em códigos múltiplos. Baseado em justaposições, subversões e reconfigurações inesperadas, seu humor dá a entender outros significados possíveis, duplicidade, polivalência.

Como já havia trabalhado no teatro no Brasil como autora teatral, atriz e diretora desde 1968 até ir para a Inglaterra em 1979, Denise Stoklos aprendeu algumas linguagens novas, em termos linguísticos e estéticos. O inglês, como já mencionei, oferecia "leveza". Trabalhar em performance solo lhe garantia uma zona de possibilidade expressiva e política em um período em que a desobediência em grupo era extremamente perigosa. Era melhor cada um encenar seu próprio e solo ato de resistência. Talvez um ponto de convergência que levou Stoklos a Thoreau tenha sido a semelhança dessa performance política solo. "A única obrigação que tenho o direito de admitir", diz Stoklos, citando *Civil Disobedience*, de Thoreau, "é fazer o tempo todo o que penso ser certo".[8] Os dois se retiraram de seu mundo temporariamente, não para escapar dele, mas para reinterpretá-lo, para desidentificar, reorganizar. A desobediência civil, para Thoreau e para Stoklos, é uma prática solo, a política de não participação, a política anti-identidade, anticatártica, da resistência individual, a política do *um*. Para Stoklos, a linguagem corporal podia dizer o que as palavras não podiam. O "corpo cênico" assume a responsabilidade de comunicar, de reabrir os locais fechados pelos sistemas do terror, pelo silenciamento e pelo exílio.

Esse contexto político leva a um tipo de performance política bastante "diferente" do que muitos de meus amigos e conhecidos veem em Nova York. Os objetivos e, portanto, as estratégias diferem. Diversos dos melhores performers solo dos Estados Unidos – Peggy Shaw, Kate Bornstein, Holly Hughes, Karen Finley, John Leguiziamo, Marga Gomez, Carmelita Tropicana, Deb Margolin, Spalding Gray, entre outros – se inspiram em material autobiográfico. Eles escrevem seu próprio material, relembrando suas experiências com menopausa, mudanças de sexo, com o assumir sua homossexualidade, rejeitar/aceitar o próprio corpo, crescer em uma família disfuncional, Alzheimer, exílio e formação religiosa. Frequentemente na primeira pessoa, as performances tendem a privilegiar a linguagem acima da corporalidade e a contar com um público que eles reconhecem como seu. O humor, a intensidade, a beleza dessas performances frequentemente se originam do ato de captar o pequeno, o pessoal, o confessional, fazendo-os falar para uma comunidade organizada ao redor de uma "identidade", sem limitar-se a ela. Latinos/latinas, gays/lésbicas e feministas encontram nesses artistas um espaço para a identificação, para o reconhecimento mútuo, para viver de outro modo que não aquele regido pela cultura dominante. Essas performances legitimam a alternatividade por meio da ironia, do humor, da alegria. Elas são frequentemente associadas com espaços culturais específicos (*off off*) e os públicos são autosselecionados de acordo com "questões" específicas.

Stoklos, talvez mais no estilo de Anna Deavere Smith, segue outro caminho na performance solo, possibilitando a seu corpo canalizar (em lugar de possuir) todo um âmbito de posições. O trabalho das duas artistas é intensamente pessoal no que diz respeito a seu projeto político e estético, mas não autobiográfico. Elas tampouco se dirigem a públicos de opiniões semelhantes. Ao invés da abordagem de dentro para fora descrita acima, as duas se movimentam de fora para dentro. Anna Deavere Smith afirmou que um ator pode entrar em um personagem por meio da linguagem – se aprendermos a dizer as palavras de um outro, seremos capazes, de algum modo, de sentir o que eles sentem e compreender por que eles agem da maneira como agem. Nenhuma delas usa suas próprias palavras, embora em grande parte elas imaginem e criem seus próprios textos. Ao invés disso, é precisamente ao incorporar essas outras palavras, outras línguas, outras maneiras de pensar, que elas tornam possível a comunicação interpessoal e entre grupos (sejam eles raciais ou nacionais), que ambas consideram centrais para seu projeto político. Stoklos, de modo semelhante a muitos de seus contemporâneos latino-americanos, considera-se uma revolucionária – ela busca uma transformação profunda e radical no modo de pensar e de agir do indivíduo. Porém, e novamente de forma irônica, ela é revolucionária mais no estilo anarquista e individualista de Thoreau do que ao modo de Fidel, Che ou Sandino. Depois de tantas revoluções malsucedidas, Stoklos não pode apoiar os programas catárticos, restritivos e baseados na identificação que foram postos em funcionamento.

Isso não significa que Stoklos não se importa com outras questões, como gênero e sexualidade, que preocupam muitos desses outros artistas. Embora suas reflexões não estejam ligadas a uma narrativa pessoal, elas giram continuamente diante de nossos olhos. Como performer, Stoklos parece ter acesso a todo o amplo espectro de gêneros normalmente reduzidos de forma dicotômica como masculino/feminino. Contudo, ela não se dedica ao *drag*, se considerarmos o termo com o significado de fantasiar-se de maneira paródica consciente, ou então de desmascarar a existência de papéis de gêneros "opostos". Nada há de paródico no modo como ela assume o poder, a autoridade, o controle e a força física que geralmente se conferem ao masculino, nem na maneira como ela exalta o prazer, a vulnerabilidade e a expressividade do corpo, associados ao feminino. Ao invés disso, ela desafia o sistema normativo que atribui a masculinidade exclusivamente aos homens e a feminilidade às mulheres. A crítica, como a sequência da maquiagem deixa clara, reside na maneira como somos forçados a caber nas limitações redutivas dos papéis de gênero estereotipados.

A androginia, entretanto, não é uma categoria bem-aceita entre alguns adeptos das teorias *queer* nos Estados Unidos, onde o movimento visto como politicamente mais radical demanda uma apresentação mais explícita e categórica. A depreciação se origina no modo como a androginia tem sido mobilizada para excluir, em lugar de desvelar, as relações complicadas entre os "atos" de gênero e de sexo. E aí está uma maneira como a performance de Stoklos, ao mesmo tempo que desafia paradigmas restritivos de gênero, deixa de ligar as performances de gênero à prática sexual. Além do momento steiniano de ser gay, *não muito* gay, apenas gay – pois "não há lá, lá", segundo a expressão famosa de Stein –, a sexualidade de Stoklos é indecifrável por causa da natureza antiautobiográfica de sua performance. Pode-se argumentar que, novamente, a performance encena a ruptura entre o corporal e o dizível. O corpo de Stoklos performatiza uma coisa e diz outra. Ela desmonta a feminilidade e a masculinidade normativas como atos de vestir-se e despir-se; performatiza o ser gay por meio de Stein; manifesta sua força física ao balançar cadeiras, levando em consideração a sensualidade e a vulnerabilidade. Ela lamenta nossa incapacidade de fazer uso de todo o nosso potencial de corpo, pensamento e ser. Seu corpo e suas palavras demandam mais opções, uma expansão de nossa expressividade atual. Porém, o que funciona fisicamente como desafio a limitações também pode (como sugere a depreciação da androginia) ser visto discursivamente como seu oposto – subsumindo questões de sexualidade sob o título de "opressão" –, o ato de agrupar, retoricamente, que funciona contra a performance de desvelamento. Contudo, essa discussão também se beneficia de um diálogo intercultural mais amplo. Ao invés de descartar esse tipo de performance da ambiguidade como sendo não política ou "não *queer*", Sylvia Molloy nos estimula a olhar o ato de "fazer pose" e de outras formas de práticas de gênero "impatrióticas" como "uma performance política significativa e uma prática cultural *queer* fundadora".[9] A discussão que se abre acerca das questões aparentemente transparentes de política, gênero e sexualidade, a meu ver, realça a indecifrabilidade que se produz quando dois imperativos políticos colidem – a política da ambiguidade originada na América Latina está em desacordo com a política de identidade estadunidense, que exige definição.

Por que é tão urgente que os teóricos da performance focalizem a audiência intercultural, as maneiras como entendemos ou deixamos de nos entender ao cruzarmos fronteiras culturais e nacionais? À medida que sistemas de circulação – econômicos, culturais, migratórios – passam por mudanças em decorrência da globalização, nós nos confrontamos com novos sistemas de controle e centralização nos quais temos um papel. Embora as performances viajem há muito tempo (em geral em apenas uma direção), dos centros para as periferias coloniais, vivemos agora em um ambiente de circulação muito maior e aparentemente multidirecional. Essa circulação assume várias formas. Temos as produções pré-fabricadas como *Cats* e *Miss Saigon*, que são apresentadas simultaneamente em Nova York, Londres e Cidade do México. Essas são mercadorias culturais, objetos que mudam pouco (se é que mudam) quando em trânsito. Em segundo lugar, os espetáculos folclóricos continuam a levar produtos de Terceiro Mundo aos palcos do Primeiro Mundo: apresentações de balés folclóricos, tango e flamenco entram em categorias nítidas, que confirmam o que já sabemos sobre essas culturas "excessivas". Temos alguns espetáculos internacionais artisticamente inovadores sendo apresentados em espaços alternativos, como *Civil Disobedience*, no La MaMa. Temos, então, o que meu colega chama de circuito "global", as apresentações "de classe internacional" de pessoas como Robert Wilson, Pina Bausch, Phillip Glass e Tadushi Sasuki, exibidas em produções enormes para a elite cultural nas grandes cidades do mundo. Em suma, a produção cultural tem um papel importante, embora frequentemente não examinado, no que geralmente se discute como "fluxos" financeiros. A cidade global, como afirma Saskia Sassen em seu livro de mesmo título, ganha essa estatura em parte por meio da concentração e da diversidade das mercadorias culturais que pode fornecer para seus novos profissionais urbanos e afluentes.[10] Além disso, as cidades globais estão ligadas umas às outras, compartilhando mais produtos (inclusive culturais) entre si do que provavelmente compartilhariam com os países em que se situam. Entretanto, a reterritorialização leva a uma estrutura diferente, composta por sistemas relativamente fechados, de acordo com novas formações de classe. Pois, na outra ponta do mesmo processo, vemos os imigrantes e grupos minoritários, em rápido crescimento, assumirem os serviços mal pagos para atender a esses novos profissionais. Esses grupos que trabalham no setor de serviços também demandam e criam produtos culturais. Em Nova York, por exemplo, a arte mural, *casitas* e esculturas comunitárias constituem maneiras como as comunidades minoritárias elevam seu nível e tornam esse novo ambiente sua casa.

A globalização, então, nos forneceu uma variação do antigo modelo de colonização centro-periferia. Agora, o centro e a periferia frequentemente ocupam o mesmo espaço, em círculos concêntricos, e não em uma direção linear aqui/lá. Ela também introduziu novos problemas ao pensar sobre a localização e o ato de estar situado que leva em consideração o fato de que as populações residem em certos lugares mais por causa de imperativos financeiros e políticos do que étnicos e nacionais. A "América Latina" não significa mais um espaço prontamente reconhecível ou uma população situada *lá longe*. As elites latino-americanas têm apartamentos em Nova York e mais vínculos com outros líderes econômicos do que com a maioria das pessoas em seus países de origem. O trabalhador migrante latino-americano tornou-se o ajudante de garçom que tira a mesa em restaurantes chiques do SoHo. Também nos países latino-americanos, os últimos 500 anos foram marcados por todos os tipos de invasões, migrações e outras formas de relocação. O Brasil tem a segunda maior população japonesa no mundo, enquanto a população judia em Buenos Aires só é menor, nas Américas, do que a de Nova York. Não há uma só linguagem, artística ou linguística, associada seja ao hemisfério norte, seja ao sul. Em face dessa realidade, o que significam julgamentos como "latino-americano demais" ou "europeu demais"? Aumenta a urgência de desenvolver uma audiência *trans-* ou *inter*cultural mais bem informada e matizada enquanto tentamos compreender nosso papel como intelectuais, teóricos e artistas em um sistema em rápida mudança, que afeta nossa compreensão das arenas locais e globais como profundamente interconectadas. A competência cultural agora envolve não apenas uma compreensão da *transculturação*, que explica como os sistemas culturais passam por mudanças por meio do contato com influências estrangeiras – embora isso seja um começo.[11] Exige também uma compreensão de como as performances – como mercadorias, objetos de arte, processos de melhoria de vida, veículos de expressão e comunicação – se movimentam no interior de redes econômicas e ideológicas maiores e das quais fazem parte, ligando São Paulo a Nova York, por exemplo, ou a Broadway ao Lower East Side. Espetáculos da Broadway e murais do Lower East Side são dois lados do mesmo espetáculo, no sentido em que Debord entende o termo: "(...) o espetáculo não é uma coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens."[12] Os circuitos transnacionais que criam um também criam o outro. A produção cultural precisa ser vista como parte de um sistema de interação e conexão mais móvel e menos limitado geograficamente.

As performances não apenas participam desses fluxos internacionais sistêmicos, mas também têm servido há muito tempo como um local para a pesquisa intercultural. Louis Althusser, em *For Marx*, observou que "a performance é fundamentalmente a ocasião para um reconhecimento cultural e ideológico".[13] Isso se parece com a afirmação utópica de Victor Turner: "Nós nos conheceremos uns aos outros melhor ao entrarmos nas performances uns dos outros, aprendendo suas gramáticas e vocabulários."[14] Contudo, isso funciona somente se fizermos mais do que ampliar nossos paradigmas existentes para incluir "outras" experiências culturais. A performance, que pode literalmente encenar o encontro intragrupo, oferece um local privilegiado para essa exploração. A performance não apenas funciona como um indicador dos processos globais, mas também abre um espaço para se pensar sobre eles, bem como sobre nossos hábitos de resposta. Constituem maus hábitos (culturais) considerar a performance como objeto ou mercadoria, em vez de um exercício coletivo, e também rotular de "pensamento crítico" o que é, de fato, a reafirmação de categorias exauridas. As performances podem desafiar nossas suposições sobre nosso papel como espectadores e nosso posicionamento cultural.

Como os teóricos têm reiterado durante as últimas décadas, a performance intercultural exige uma nova forma de se assistir, uma forma dialética (para Althusser), que demanda uma quebra tanto com o modelo baseado na "identificação" quanto com seu oposto, aquele que coloca o espectador fora da produção: "Mãe Coragem lhe é apresentada. É o papel dela agir. O seu é julgar. No palco, a imagem da cegueira – nas poltronas, a imagem da lucidez."[15] O modelo baseado na identificação, criticado por Althusser por reduzir "a consciência social, cultural e ideológica" a "uma consciência puramente ideológica", tem também sido condenado por teóricos como Augusto Boal, por tirar o poder dos espectadores, tornando-os observadores passivos das ações e emoções dos poderosos. O segundo modelo, o distanciamento não reflexivo, parece-me estar no âmago da forma hegemônica de se assistir a que aludi anteriormente. Aqui, o espectador, e não o protagonista, tem o poder e reivindica a "consciência absoluta do eu" (p. 148). Porém, isso é muito diferente do espectador defendido por Boal, o ator social desprovido de poder que luta, com razão, por um papel ativo nas batalhas sociais que o cercam. Os espectadores hegemônicos lucram com a não identificação.

Como indica a imagem do juiz, proposta por Althusser, esses espectadores desfrutam da superioridade e do poder que acompanham a posição superior de sentenciar sem se sentir envolvido no processo. Os problemas da forma hegemônica de assistir são ainda mais acentuados no reino da performance intercultural, em que as pessoas se sentem ainda menos envolvidas na construção ideológica da performance e com mais poder para exigir o acesso a ela. O ônus de criar sentido cabe à performance, e não ao espectador. O assunto, estilo ou linguagem não devem ser estrangeiros demais (somente suficientemente estrangeiros). Esse é um tipo diferente de distanciamento "crítico" – o poder se fantasia como estética, gosto ou valor. Os espectadores, seguros em sua posição de olho/eu imperial fora da moldura, julgam. Ao invés de enfraquecer nossas respostas como espectadores, poderíamos simplesmente repeti-las. Os hábitos culturais se disfarçam como crítica. Contudo, a crítica que balança as presunções de todos a respeito de nosso lugar no espetáculo como "uma relação social entre pessoas" só poderia vir das margens. O objetivo de nossos esforços, como disse um de meus alunos, é "reeducar o privilégio epistemológico do espectador comum".[16]

O espetáculo *Civil Disobedience*, de Stoklos, oferece um modelo de comunicação intercultural diante de uma grande desigualdade. Por um lado, essa performance é certamente muito internacional, viajando de São Paulo a Nova York e logo a outras grandes cidades. É também internacional em sua forma, inspirando-se em textos filosóficos, tradições circenses, mímica e outros repertórios estéticos e políticos ocidentais. A performance também encena um diálogo internacional sobre tópicos de significado universal; além disso, seus protagonistas (Thoreau, Freire, Stein) são bastante conhecidos. As palavras foram todas escritas e são faladas na própria língua do espectador. Contudo, embora em certo nível a performance funcione nos circuitos globais de fluxos culturais, de modo algum ela apoia a ideologia de controle e gerenciamento que apenas ocasionalmente tenta se passar por comunicação.

Pelo contrário: Stoklos sussurra, grunhe e canta "Tenha cuidado". Não é tão fácil alcançar a comunicação. O diálogo intercultural ou internacional é ainda mais difícil e, com frequência, traiçoeiro. Ele se transforma, demasiadas vezes, no monólogo megalomaníaco do poder consigo mesmo. A comunicação intercultural não é "algo já conhecido"; nossa grade de conhecimento não "o" consegue enquadrar ou captar. Uma práxis, e não uma episteme, o diálogo nunca pode ser assumido; o acesso nunca é dado, mas sempre aprendido. O multiculturalismo – a meu ver, de maneira errônea – oferece a promessa de entendimento cultural. Proponho que comecemos com a suposição de que não compreendemos, de que sempre estamos envolvidos em atos de tradução. A tarefa de trabalhar para a comunicação intercultural (em oposição a consumir a alteridade) é urgente, afirma Stoklos. Ela dá o primeiro passo à frente, um passo gigantesco, porém cuidadoso, antecipando o acontecimento que coloca em diálogo o passado com nosso futuro, o lá longe, com o aqui e agora. Este aqui e agora não é um lugar estável, mas uma configuração de elementos em fluxo constante. Alguns espectadores reconhecerão alguns desses elementos – talvez algo de Gertrude Stein, Paulo Freire, ou os gestos de mímica –, e não outros. Estamos todos equidistantes do repertório multicultural de imagens. Como todas essas diferentes conversas, signos e movimentos, juntos, fazem sentido? Stoklos, olhando para nós, comunicando-se conosco por meio de linguagens, imagens, gestos e movimentos, desafia-nos a reconhecer a urgência com que nós devemos lutar pela comunicação. Algumas vezes as palavras são incompreensíveis, os gestos, hesitantes, e o sentido, fragmentado ou incompleto. Algumas vezes nós compreendemos uns aos outros. Outras vezes, não. Será que seremos capazes de entender a mensagem na garrafa? E se conseguíssemos? A performance de Stoklos exige de nós um ato de imaginação. Esta não é a recomendação aristotélica para que se aprenda a aceitar a plausibilidade impossível (em oposição à implausibilidade possível) quando se assiste a uma performance.[17] Ela exige que imaginemos nosso caráter inter-relacionado de outra maneira; as ocasiões para a interação e para a conversa são muito mais numerosas e flexíveis do que imaginamos agora.

Aconteceram coisas mais estranhas: Thoreau entra em uma conversa contemporânea com Freire, 100 anos mais novo. O encontro entre pensadores, pacifistas, educadores e poetas de diferentes partes do mundo já produziu um discurso sobre liberdade e justiça social que atravessa gerações e nações, levando a visões sociais e projetos políticos diferentes, como os de Thoreau, Gandhi, Kierkegaard e Marx. A comunicação intercultural não é apenas uma criação ilusória do que gostaríamos que fosse realidade; trata-se de um exercício coletivo voltado para a criação do que Arjun Appadurai denomina uma "esfera pública diaspórica".[18] Por meio de seu trabalho, Stoklos afirma não apenas a potencialidade desse tipo de esfera pública, mas sua existência. É com humor, convicção e coragem que ela nos solicita insistentemente que nos unamos a ela, que juntemos nossas vozes, nossa linguagem corporal e conhecimentos ao repertório, já vasto, de gestos culturais. Juntos, faremos sentido ou, pelo menos, continuaremos tentando – repetidamente.

9

PERDIDOS NO CAMPO DE VISÃO

Testemunhando o 11 de setembro

Quando vi que a Torre Norte do World Trade Center estava em chamas – mais ou menos cinco minutos depois do choque do primeiro avião –, pensei: "Meu Deus, vai ser preciso muito tempo e dinheiro para consertar." Uma pequena comunidade de observadores formou-se na rua. Duas mulheres contaram que tinham ouvido o avião se aproximar, voando baixo, e então o viram partir o edifício ao meio. Outros se juntaram a nós. Era um dia estranhamente lindo. Nós nos aproximamos mais para ouvir o que os outros estavam dizendo. As mulheres contaram sua história de novo. De novo, escutamos. "Há pessoas presas lá dentro?", ocorreu-nos finalmente perguntar. Os grupos se formavam, se dissolviam, se reformavam. Eu me dirigi para casa, usando meu telefone celular para entrar em contato com minha família. Nenhum sinal. O tráfego parou. E, então, o segundo avião. Outra explosão. Do lado de fora de meu prédio, mais gente. A esposa do administrador do edifício trabalhava em uma das Torres; ela estava lá naquele momento, ele nos disse, enquanto olhávamos as chamas no final da rua, mudos e de olhos arregalados. Mesmo naquele momento não começamos a falar sobre ataques terroristas deliberados. Isso aconteceu apenas quando a notícia sobre os ataques contra o Pentágono e o avião na Pensilvânia infiltrou-se na rua. Ficamos lá de pé, olhando, testemunhas sem uma narrativa, parte de um coro trágico que entrou por acaso no palco errado. A cidade parou. Os telefones emudeceram, os carros desapareceram, as lojas fecharam.

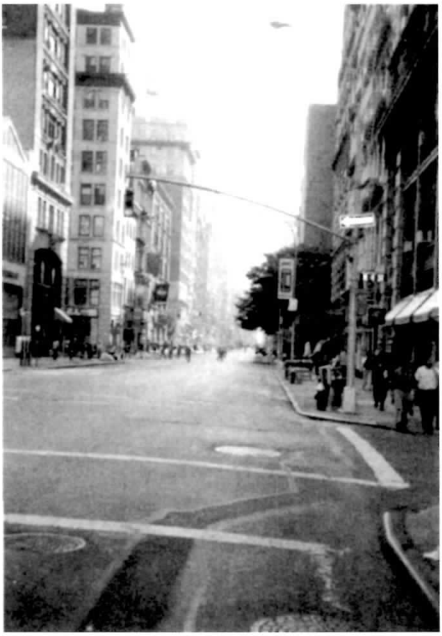
79, 80. As Torres 1 e 2 do World Trade Center em chamas depois do ataque de 11 de setembro de 2001. Fotos: Diana Taylor.

Como muitos outros, entrei em casa para ligar a televisão, tentando encontrar um sentido no que estava vendo. Não conseguia assimilar o que via, seja ao vivo, seja na tevê. Como em um estádio esportivo, eu olhava a ambos ao mesmo tempo. As grandes janelas emolduravam uma cena surreal e, em geral, silenciosa. O vento estava soprando em direção ao Brooklyn e, por isso, o cheiro ainda não havia começado a entrar. Do 29° andar de minha moradia na cidade de Nova York, mais ou menos uma milha ao norte do World Trade Center, não conseguia ver as pessoas. Eu olhava então para a televisão e via na tela a correria, os gritos, a colagem de imagens do desastre, frenéticas, mas, ainda assim, contidas. Giuliani, o prefeito, estava falando, apresentadores de noticiários estavam falando, correspondentes estrangeiros estavam falando. Eu então corria para a janela. Tirei uma fotografia, sem saber exatamente por que, e comecei a gravar o noticiário da CNN. Tevê, janela, foto, de um lado a outro, minhas opções se limitavam a ir de lá para cá, tentando abranger e compreender o que estava acontecendo. Será que deveria ir buscar minha filha? Estaria ela melhor na escola, a uma milha mais ao norte, ou aqui? De um lado para o outro, de um lado para o outro. Saí para buscar minha filha.

O estado de espírito na rua havia mudado. Estávamos na modalidade de crise total agora – a cidade, quieta e repentinamente severa, em estado de choque. Atordoadas, as pessoas andavam sem rumo pelas ruas, procurando as pessoas queridas. Entretanto, tudo estava quieto, com a exceção das sirenes persistentes das ambulâncias, caminhões de bombeiros e carros de polícia.

Enquanto caminhávamos de volta para casa, Marina e eu queríamos fazer alguma coisa – qualquer coisa. Tentamos doar sangue no Hospital St. Vincent, mas a fila iria demorar horas.

Fomos para casa e olhamos pela janela. Era esquisito não ver gente. A catástrofe – talvez se pudesse acreditar por um segundo – tinha a ver com aviões e torres, com perda de propriedade, e não perda de vida. Parecia um daqueles ataques cirúrgicos que os militares estadunidenses afirmam ter aperfeiçoado. Nossa tecnologia de aviação e táticas de terror voltaram-se contra nós. Nossos roteiros hollywoodianos ao vivo – incluindo infernos na torre e sirenes enlouquecidas –, bem na nossa rua. Prejuízos colaterais, reconfigurados. Perguntei-me se minha incapacidade de compreender o que estava vendo tinha sido condicionada pelo domínio desse repertório virtual de imagens, personagens, enredos. Eu havia visto tudo isso antes em monitores de computador ou de tevê. Será que esse ofuscamento sinaliza o fracasso do "ao vivo" como modo de conhecimento? Ou o triunfo do que George Yúdice denomina o "Complexo Midiático Industrial-Militar", mais conhecido em geral como "entretenimento", que transformou o "ao vivo" em mais uma reiteração? Liguei a tevê.

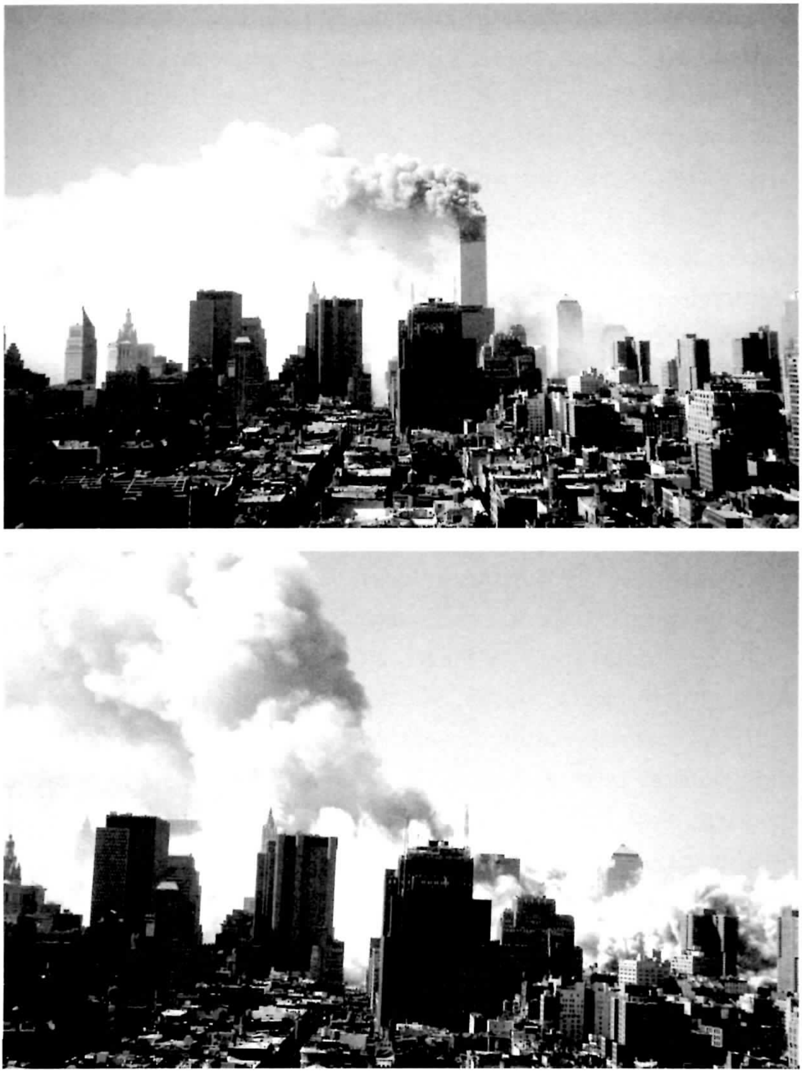


81. As ruas se esvaziaram depois dos ataques. Broadway em 11 de setembro. Foto: Diana Taylor.

Na televisão, a sequência narrativa começava a emergir; as pessoas falavam sobre o ataque, a resposta, "o mundo reage", vitimização, mal, vingança. Mas o enredo linear tinha pouco a ver com o que estávamos assistindo. As imagens, repetidas sem parar, congelavam o momento do impacto. Os quadros múltiplos nas tevês simultaneamente transmitiam e controlavam a crise: em um *box* pequeno, uma pessoa dava uma opinião; em outro, vídeos frenéticos gravados com câmeras manuais captavam o pânico que eu não conseguia ver de minha janela. Na parte de baixo da tela, a legenda de notícias também se repetia, congelando o tempo. O horário do primeiro ataque, 8h46, o horário do segundo, 9h02... A legenda na parte inferior da tela captava o movimento e a estase do fenômeno, a volta obsessiva àquele único momento fixo. Em seguida, os quadros mudavam novamente: agora, um Giuliani firme dominava o primeiro plano, desorganizando o quadro no fundo da tela. Corri de novo para a janela.

As Torres continuavam silenciosamente a arder, sem chamas, a distância; nuvens de fumaça se colavam ao céu excessivamente azul. O próprio tempo parecia ter parado, magicamente transformado em algo fixo, talvez pela invocação, pela tevê, do primeiro choque, e então do segundo. Parecia que as Torres ficariam ali, queimando lentamente. Mais fotos. Enxergar através das lentes ampliava o alcance e o poder de controle de minha visão. Consciente de que um acontecimento histórico estava ultrapassando minha capacidade de compreendê-lo, eu também queria conter o momento e congelá-lo para mais tarde: tevê, janela, foto, tevê, janela, foto, de um lado para o outro. Cada clique de minha câmera era meu próprio momento de pausar/segurar, enquanto eu entrava no ritmo suspenso do presente. O impulso arquival me levou a guardar as imagens para compreendê-las futuramente. Algum dia eu escreveria sobre isso, eu me dizia, mesmo ao pensar em pegar meu diário e escrever sobre isso *agora*. Mas não consegui. Eu deixei o *agora* para mais tarde. Eu imaginei o momento do pós-agora, o que faria com o material a partir de uma distância segura, classificando as imagens em 3x4 do desastre, claras e brilhantes. Como o *agora* da tevê, o meu agora já era uma repetição, uma retrospectiva, à medida que eu me projetava para o futuro, olhando para trás. Nesse momento, a fotografia era, paradoxalmente, tanto ação quanto antiação, performance e antiperformance, um fazer, um clique, diante da impossibilidade de fazer, sobre a necessidade de parar tudo até conseguir ter algum domínio sobre tudo aquilo. Tirei outra foto e pensei que eu deveria estar anotando o horário de cada clique. Mas eu não consegui fazer isso, tampouco. Os insucessos do arquivo se ligavam novamente aos insucessos do "ao vivo". Voltei para a tevê, minhas opções se limitando a um movimento de cá para lá. Na tevê, ouvi que a torre sul havia desmoronado. Corri de volta para a janela. Eu não podia acreditar que não havia visto isso ao vivo.

Depois que as Torres se foram, o ato de ver assumiu um peso diferente. A tevê repetia obsessivamente imagens, ela própria presa em um circuito traumático. Alguns protagonistas recentemente tornados heroicos, como Giuliani, emergiram do entulho para isolar a catástrofe, tentando limitá-la ao "marco zero". Quase de imediato, ele ordenou um blecaute da mídia no local.[1] Apenas determinadas imagens poderiam circular; apenas profissionais tinham permissão para fotografar. Desaparecidos os objetos queridos, tínhamos acesso apenas a fotos dos objetos. Aparentemente de modo instantâneo, organizações recém-criadas produziam revistas feitas com papel brilhante, como se fossem publicações semanais, para pôr em circulação as imagens permitidas, as matérias permissíveis. Desapareceram os nomes de autores, os créditos das fotos e as fontes autenticadoras. Os testemunhos anônimos invocavam, mas escondiam, o "eu" que via. Dados específicos eram substituídos pelo pé de página onipresente: "Deus abençoe a América." As mídias como veículos do consumismo parcialmente se rendiam a sua outra modalidade, apenas um pouco menos aparente: as mídias como sistema de distribuição da ideologia de Estado.



82, 83. Uma torre desabou, em seguida, a outra... Fotos: Diana Taylor.

Apesar de todas as tentativas de contenção, a catástrofe se disseminou. O ataque que havíamos testemunhado estava agora sendo chamado de guerra, embora "um tipo diferente de guerra". A CNN apresentou um logotipo e um título: a bandeira no canto esquerdo da tela e, logo abaixo, "A Nova Guerra da América". O mundo foi de repente reorganizado e dividido entre aqueles que estavam do "nosso" lado e aqueles que se voltavam contra "nós". Giuliani, ao vivo na tevê, falou sobre a "tragédia que estamos todos sofrendo neste momento" e disse que "seu coração estava com todas as vítimas inocentes". Entretanto, mesmo naquele primeiro dia, quando as pessoas estavam perambulando em estado de choque, temendo que mais devastações pudessem se seguir, ele assegurou a um país nervoso que "as pessoas da cidade de Nova York podem demonstrar nossa determinação e nosso apoio a todas as pessoas odiosamente atacadas hoje ao retomarem suas vidas". O "nosso" imediatamente passou para o "deles". Os papéis já estavam atribuídos: os heróis (Giuliani, os bombeiros etc.), as vítimas (os que haviam sido "odiosamente atacados") e aqueles de nós que não éramos nem uma coisa nem outra, mas que tentávamos, sem firmeza, levar adiante nossas vidas. Talvez tão ruim quanto o medo era a sensação física de estar próximo ao local. Nós inalávamos as Torres, nós as cheirávamos, sentíamos seu gosto em nossas bocas, nós as limpávamos de nossos olhos lacrimosos, nós as esmigalhávamos com nossos pés ao andar pelas ruas. Muitas pessoas ficaram sem suas casas após a evacuação da parte mais baixa de Manhattan e procuravam lugares para dormir. Era isso que Giuliani queria dizer com "retomar nossas vidas"? Giuliani e Bush Filho logo deixaram isso claro: não atrapalhar, comprar entradas de teatro, comer em restaurantes, voar em aviões. Em uma paródia da linguagem de sacrifício que acompanha a guerra, Bush reconhecia o sacrifício exigido de nós: devíamos esperar pacientemente em filas nos aeroportos e em estádios, sabendo que tudo era para um bem maior.[2] Se isso era uma tragédia, nós não éramos reconhecidos como participantes. O papel de testemunha, como participante responsável e ético, e não de espectador de uma crise, desabou em meio à conversa de vítimas, heróis e o restante de nós. Embora as autoridades invocassem o "nós" inclusivo para se referir ao ataque e à nossa determinação de revidar, não havia lugar para nós, nenhuma participação que fosse concebivelmente significativa.

Para *fazer* alguma coisa, eu continuei tirando fotos, apesar de agora serem geralmente fotos de fotos. Também me encontrei regularmente com três amigos próximos que da mesma forma estavam pensando sobre a fotografia em relação ao 11 de setembro: a fotógrafa Lorie Novak, a pesquisadora de teoria cultural Marianne Hirsch, a folclorista e pesquisadora da área de estudos da performance Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Conversando com elas sobre a necessidade de fotografar, compensava o que as próprias fotos não podiam comunicar, talvez um reconhecimento de que tirar uma foto era, em si, um ato de interlocução, uma necessidade de produzir sentido e de comunicar. Era uma maneira de avaliar se nós tínhamos visto as mesmas coisas, ou se nossas percepções sobre os acontecimentos – aparentemente tão semelhantes nas fotos, que tivemos trabalho para nos lembrar quem havia tirado cada uma delas – eram de fato bastante diferentes. Nossas percepções talvez tivessem pouca conexão com o visor da câmera – o ato de ver, novamente, se deslocava do ato de conhecer. Marianne Hirsch sentiu-se pouco confortável com a ação de fotografar, como se estivéssemos violentando a vítima mais ainda. Eu senti que a única maneira que me ajudaria a enfrentar a situação era fotografar, juntando os pedaços de minha própria narrativa.

A inundação, por parte da mídia, das fotos consideradas essenciais encobria as tensões acerca do que as autoridades não queriam que se visse. A conversa imediata sobre quem tinha *visto* o que e quando (as Torres, os aviões) complicava-se repentinamente pelas perguntas sobre quem *sabia* o que e quando (o FBI, fontes próximas à Casa Branca). No mínimo, quanto mais víamos as imagens circulando nas mídias, menor era nosso acesso ao que estava acontecendo. Primeiro, coisas demais estavam acontecendo nos bastidores, longe dos olhos do público. Segundo, o ato de ver, intensamente mediatizado, tornou-se uma forma de cegar a sociedade: um percepticídio, uma forma de matar ou de tornar insensível por meio dos sentidos. Nossos próprios olhos são usados contra nós.

Perdidos no campo de visão. Acho que somente poucos dias depois alguns de nós começaram a desenvolver inveja dos heróis, uma inveja do trauma.

Durante dias, tudo que víamos eram imagens de homens heroicos de uniforme, correndo para o "marco zero". Nessa época de "musculação nacional", um artigo no *New York Times* no dia 12 de setembro afirmava que "os próximos dias exigirão que [Bush] domine a imagem de autoridade robusta e de força presidencial".[3] As fotos que se seguiram mostravam toda a determinação e o aprimoramento da *mise-en-scène* revitalizada. A foto na primeira página do *New York Times* do dia 13 de setembro mostra um exército de homens em meio a um mar de destroços. Em 15 de setembro, é a vez de Guiliani, Bush e o comandante dos bombeiros, Von Essen, que olham o local atacado com coragem severa. "Bush diz aos militares para 'se prepararem'", diz a manchete do *New York Times* no dia 16 de setembro. A capa da edição especial da revista *Time*, publicada em 24 de setembro, retrata Bush, de pé sobre as ruínas, resolutamente segurando a bandeira estadunidense acima da cabeça com a mão direita. Nessa mesma semana, *U.S. News and World Report* apresenta um bombeiro pendurando uma enorme bandeira no alto dos restos sinistros das Torres desmoronadas.

As mulheres estavam notavelmente ausentes nessa primeira semana, exceto na capa do *The New Republic*, que apresentava uma mulher – mas uma mulher simbólica. A Estátua da Liberdade segura sua tocha ardente bem no alto com a mão direita, tendo as altas Torres iluminadas por trás dela. Em seu corpo, as palavras "Aconteceu aqui". Poderia a feminilização da perda nos surpreender? Ou a pressa masculinizada para salvar a pátria? Logo, imagens de viúvas chorando e mulheres de burca apareceram na mídia, fortalecendo "nossa" determinação nacional. É interessante como rapidamente o roteiro oficial de homens ativos salvando mulheres vulneráveis foi reativado. Para um acontecimento rotulado de "sem precedentes" e "singular", um divisor de águas que mudou tudo para sempre, fica claro que a lógica da justificação havia mudado pouco e continuava a se basear na classificação por gênero do eu e do outro. Os ataques imediatamente desencadearam o mesmo velho roteiro tirado de um repertório de saber de fronteira: bárbaros malvados e donzelas ameaçadas, protegidas por homens heroicos. Procurados: Vivos ou Mortos.

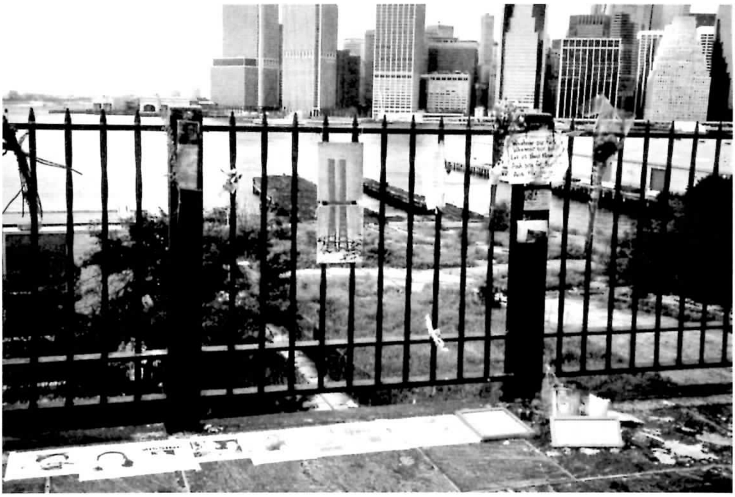
Os esportes e as artes se engajaram totalmente no espetáculo patriótico e militarista. O Concerto para a Cidade de Nova York, em outubro daquele ano, apresentando como atrações principais artistas como Paul McCartney, os Rolling Stones, The Who (entre outros), exibiu policiais, bombeiros, agentes de emergência e resgate, juntamente com dúzias de atletas uniformizados, a fim de performatizar o heroísmo do que até então era comum. As demonstrações de laços afetivos entre homens não só eram aceitas, mas também santificadas. Um punhado de mulheres aparecia em meio a um mar de uniformes. De nossas cadeiras, podíamos sentir a ânsia por protagonismo por parte do público. Muitos entre nós havíamos aceitado respeitosamente nossos papéis não heroicos ao tirar do bolso nossos cartões de crédito, pagando para participar. O número 0800 para contribuições brilhava nas telas por todo o estádio, dirigindo-se ao público-alvo em casa, sentado em frente à televisão, e não a nós, que estávamos lá fisicamente. Nós, ao vivo, servíamos de pano de fundo entusiasmado para o show verdadeiro que acontecia na arena pública, um show de unidade e direcionamento nacional que deixava de lado o próprio público. Como na arena política, em que as pesquisas de opinião diárias rastreavam o apoio crescente à guerra, nosso papel era sentar-se confortavelmente e aplaudir. Os esportes clamavam para entrar em ação. O primeiro jogo dos Mets depois de 11 de setembro contou com uma cerimônia que apresentou homens de uniforme e bandeiras em honra àqueles que haviam contribuído para os esforços de resgate. Os Yankees, certamente, fizeram o mesmo. Momentos de silêncio e outros atos comemorativos nos congelaram novamente naquele tempo para sempre, 11 de setembro.

E nós, os não heróis que não tiveram permissão de ter um papel, que estávamos tentando fazer o que o prefeito nos pediu, isto é, levar adiante nossa vida? Na Tisch School of the Arts, alguns alunos lamentavam terem escolhido as artes, e não a medicina. No Bellevue Hospital, ouvi um médico dizer que sentia ter seguido a medicina, e não o trabalho de resgate.

Porém, havia nas ruas um espetáculo que competia com os outros. Toda a superfície de Lower Manhattan estava coberta de imagens dos desaparecidos – as Torres e as pessoas.

MY HOME
SWEET HOME
BRAVES
MasterCard
CHASE ATMS
HIP
HEALTH PLANS
THE WIZ
STARTER
396
DUNKIN DONUTS

84, 85. O primeiro jogo dos Mets depois de 11 de setembro. Fotos: Diana Taylor.

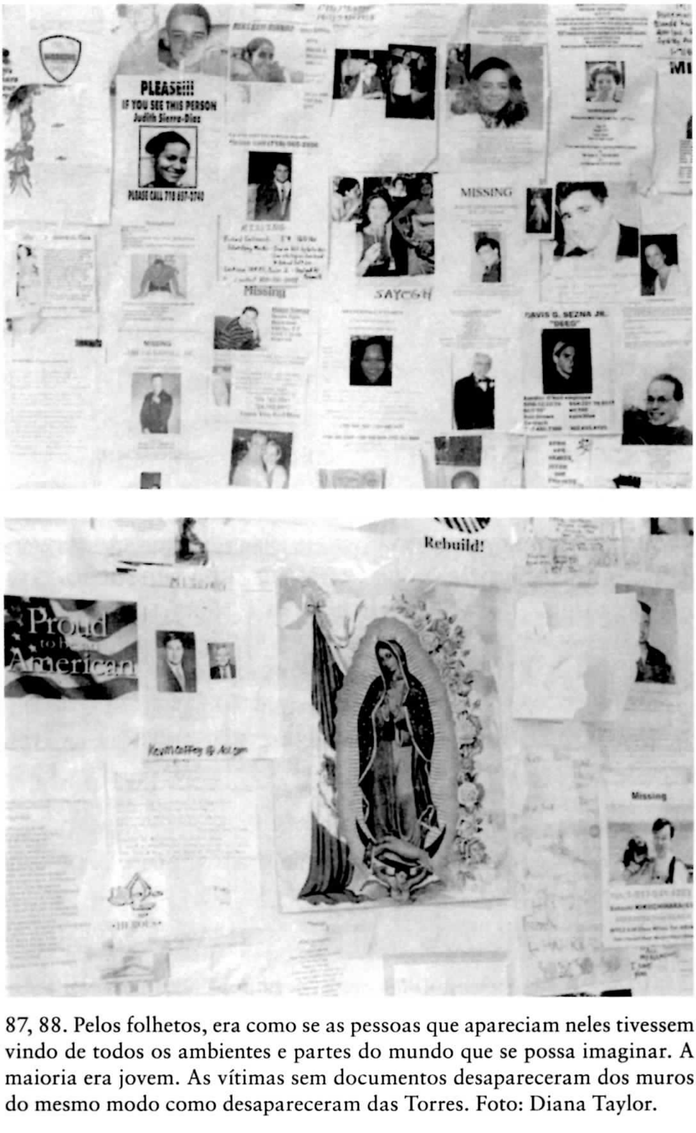


86. Alguém desenhou as Torres e as inseriu onde estavam antes, Brooklyn, setembro de 2001. Foto: Lorie Novak.

A perda das Torres desencadeou um fenômeno de membro fantasma – quanto mais as pessoas reconheciam a falta, mais sentiam a presença da ausência.

As Torres nunca foram tão visíveis. Fotos, postais, camisetas, faixas e arte de rua imediatamente chegaram às ruas, performatizando a existência do que não estava mais lá fisicamente. Sua presença fantasmagórica, por definição uma repetição, como o *revenant* de Derrida, enchia o vácuo. Ao invés de sua ontologia, podemos pensar sobre sua espectrologia. Nesse momento, em Nova York, estávamos assombrados.

Os rostos sorridentes dos desaparecidos também assombravam. Eles estavam em todos os lugares, mas não podiam ser encontrados em lugar nenhum. Os pequenos cartazes de 8x10 em fotocópias ou impressos, colados em postes, pontos de ônibus, caixas de correio, paredes de hospitais; estes eram os únicos rostos felizes na cidade. As fotos se multiplicavam infinitamente, tornando a ausência das pessoas que estavam nelas ainda mais palpável. A se julgar pelos cartazes, tinha-se a impressão de que as pessoas que neles apareciam vinham de todos os meios sociais e partes do mundo imagináveis. A maioria era jovem. Todos eram imigrantes ou cidadãos "legais". As famílias de trabalhadores sem documentos legais que trabalhavam nas Torres não ousavam mostrar suas fotos – mais um desaparecimento ainda. Os mexicanos algumas vezes simplesmente colavam uma Virgem de Guadalupe anônima para mostrar que seu ente querido estava entre os desaparecidos.


PLEASE!!!
IF YOU SEE THIS PERSON
Judith Sierra-Diaz
MISSING
Missing
SAYCGH
Rebuild!
Proud to be an American
Missing

87, 88. Pelos folhetos, era como se as pessoas que apareciam neles tivessem vindo de todos os ambientes e partes do mundo que se possa imaginar. A maioria era jovem. As vítimas sem documentos desapareceram dos muros do mesmo modo como desapareceram das Torres. Foto: Diana Taylor.

As fotografias dos desaparecidos eram recentes – um homem segurando seu bebê recém-nascido, uma reunião feliz de família com uma seta apontando para a pessoa perdida, uma mulher orgulhosamente mostrando o peixe que havia pegado. As fotos tinham agora uma função inteiramente diferente; elas imploram a nós, passantes, que reconheçamos e ajudemos a localizar os desaparecidos. Em uma inversão repentina, a fotografia relativamente inanimada e frágil havia durado mais que seu sujeito mais "permanente": a pessoa viva e os altos edifícios.

Nas fotografias ou ao redor delas, alguém havia acrescentado um texto para transmitir algo que não estava na própria foto. Todas as legendas mencionam posições exatas: "Visto pela última vez no 85° andar, WTC 2." Como na crise do 11 de setembro em geral, a ênfase não estava em *onde* as pessoas estavam. Todas as particularidades desapareceram, com exceção das essenciais, deixando apenas o onde, o quando. As fotos, como observou Barbara Kirshenblatt-Gimblett, transmitiam esperança; as legendas antecipavam o pior. Elas misturavam dolorosamente o íntimo e o forense. Elas incluíam descrições físicas, bem como marcas corporais de identificação, pressentindo que os entes queridos, que se esperava ainda estarem vivos, não seriam capazes de se identificar ou de falar por si mesmos. Algumas vezes, as conjunturas possíveis eram explicitadas claramente. Se você viu alguém com o nome de Jane Does, favor telefonar... E se o ente querido estivesse perambulando pela cidade em estado de choque? Às vezes, as legendas imaginavam um corpo deitado, inconsciente, exposto ao olhar médico: um sinal congênito na parte de trás da coxa, uma tatuagem em forma de coração na região pélvica, uma cicatriz de apendicectomia. Os membros da família circulavam com pilhas de cartazes – St. Vincent's Hospital, Bellevue Hospital, Hospital dos Veteranos –, colando os cartazes em todas as superfícies disponíveis de cada lugar.

Em oposição à linguagem do heroísmo, os cartazes evitavam as armadilhas de gênero. Lorie Novak observa que os homens eram identificados como pais, maridos e irmãos, enquanto as mulheres eram descritas como executivas, gerentes e auxiliares de escritório. As fotos de família incluíam a pessoa desaparecida em uma grande variedade de poses – pescando, carregando crianças, partindo o bolo de aniversário –, poucas delas convencionalmente associadas a um só gênero. As fotos e legendas, tanto de homens quanto de mulheres, mostravam a perspectiva amorosa de um familiar, intimamente ligado àquele corpo perdido.

Os muros próximos aos hospitais Bellevue e St. Vincent eram chamados de Muro das Orações e Muro da Esperança e da Recordação. Na quarta-feira, 12, e quinta-feira, 13 de setembro, essas regiões estavam cheias de familiares procurando seus entes queridos, colando cartazes.

89. Muro de Orações no Bellevue Hospital. Foto: Diana Taylor.

As autoridades municipais não podiam usar as fotos; elas pediam aos familiares para levar escovas de dente, pontas de cigarro e aparas de cabelos. Nesse dia e nessa época, o reconhecimento tem mais a ver com o DNA do que com marcas corporais e fotografias.

Mas as fotos cumpriram uma enorme função pública: elas envolveram a nós, os não heróis, as não vítimas, na busca, na esperança, no luto. Elas tornaram possíveis atos de transferência: os desaparecidos eram agora "nossos", e a Cidade de Nova York se tornou de repente parte da "América".

Depois da chuva, na quinta e sexta-feira, os cartazes foram cobertos com envelopes de plástico, mortalhas para as vítimas, proteção contra mais danos. As fotos ocuparam o espaço dos corpos desaparecidos.

Os cartazes de "desaparecidos" transformaram-se em memoriais: "Em memória afetuosa de...". Emergiram minúsculos santuários, com mensagens, poemas, fotos, passagens religiosas, flores, ursos de pelúcia e desenhos infantis. As pessoas chegavam com câmeras, prontas para manter a memória a seu modo. Câmeras de tevê entupiam os corredores.

O *New York Times* havia começado a apresentar retratos dos desaparecidos no dia 15 de setembro como "Instantâneos de suas vidas", uma seção que se tornou "Retratos da Dor" depois que a esperança das "vidas" desapareceu.

GOD BLESS AMERICA
#1
Need Prayer?
I ♥ USA

90. A cidade de Nova York de repente tornou-se parte da "América". Foto: Diana Taylor.

MISSING
MISSING

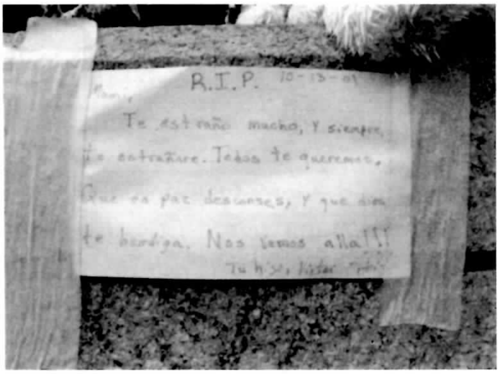
91. As mortalhas de plástico envolvendo as fotos das vítimas as protegiam de um dano maior. Foto: Diana Taylor.

Logo, os desaparecidos foram oficialmente declarados mortos. Em outubro, o governo entregou pequenas urnas de mogno para as famílias das vítimas, contendo fragmentos do local do desastre. Embora houvesse fortes paralelos com países como a Argentina, onde as vítimas eram também meros instrumentos da violência terrorista, sendo que seus corpos nunca foram encontrados, o governo dos Estados Unidos não queria "desaparecidos". Diferentemente do caso da Argentina, fotografias dos rostos das vítimas não foram usadas em manifestações a favor ou contra ações militares, ou para performatizar reivindicações contra qualquer indivíduo, partido ou plataforma política. Isso não quer dizer que não foram feitas reivindicações financeiras em nome das vítimas. Referências a elas continuam a permear nossas vidas diárias, sem, no entanto, envolver fotografias. De algum modo, as imagens permaneceram particularizadas, isoladas, um testemunho às vidas agora perdidas.

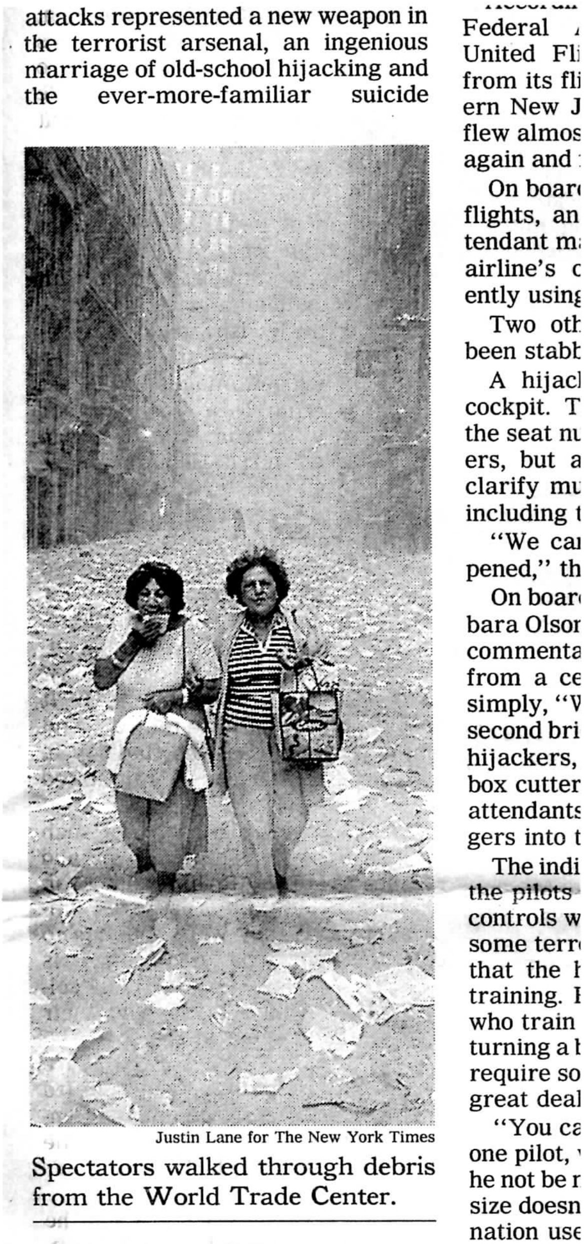
Os entes queridos usaram fotos para criar portais para seus mortos. Pequenos santuários, enfeitados com ursos de pelúcia e flores, se tornaram o ponto de contato em que os vivos iam para comunicar acontecimentos recentes com aqueles que não mais estavam ali para presenciá-los. Alguém deixou uma ultrassonografia de seu filho ainda não nascido; outra pessoa levou uma foto recente de uma criança recém-nascida para mostrar ao pai desaparecido. Um filho escreveu uma mensagem para a mãe morta. Esses lugares se tornaram condutos privilegiados entre o aqui e o lá.

Porém, onde o restante de nós nos encaixávamos? E qual era nosso papel nesse acontecimento frequentemente descrito como uma tragédia? O 11 de setembro era um acontecimento que, por causa do intervalo de tempo entre o primeiro choque e a queda da última torre, produziu um número enorme de testemunhas oculares. O ataque também havia inscrito nossas posições. Cada um começava sua descrição afirmando onde estava e o que havia visto. Entretanto, logo ficou claro que "nós" não tínhamos um lugar nítido em tudo isso. A fotografia publicada no *New York Times* no dia seguinte ao ataque já havia convertido as testemunhas em espectadores. A legenda dizia: "Espectadores caminhando entre os destroços do World Trade Center." Nós, que morávamos aqui, fomos desterritorializados, não apenas pelos acontecimentos, mas também pelos pronunciamentos oficiais, que nos transformaram em turistas caminhando por lá.

As pessoas, contudo, reagiam como cidadãos, desejando ajudar doando sangue ou fazendo trabalho voluntário. Porém, a cidade não conseguia lidar com esse jorro de participação pública. Havia muito poucos sobreviventes nos hospitais, que já tinham mais sangue do que necessário. Quando os cartazes de pessoas desaparecidas começaram a surgir, éramos interpolados como heróis potenciais: POR FAVOR, AJUDEM!!!, imploravam alguns cartazes. As novas inscrições espaciais pediam-nos para interagir com a cidade de um modo diferente, como atores no espaço público, e não meramente como receptores ou consumidores passivos. Muitas pessoas reagiram transformando-se na encarnação da unidade e fervor nacional, usando bandeiras em casacos, como lenços de cabeça ou como camisetas. Bonés do Corpo de Bombeiros e da polícia da cidade de Nova York apareceram magicamente em cada esquina. Imigrantes e pessoas de cor sabiam que poderiam ser vistos como terroristas e preventivamente se protegeram por trás da bandeira americana. Artistas, como o muralista Chico, ofereceram sua homenagem pintando muros e erigindo santuários em toda a cidade. Intervenções públicas nos parques deram às pessoas um lugar para participar ativamente e para apresentar suas opiniões a respeito das conversas sobre a guerra e as tensões étnicas, cada vez mais fortes. Milhares de pessoas se reuniam diariamente na Union Square (entre outros lugares), transformando cada centímetro em um santuário, um protesto, um evento de performance. Essa interação ao vivo demonstrou um alcance muito maior de opinião do que a cobertura televisiva, e logo as mídias pararam de se referir a esse show de opinião popular.


R.I.P. 10-13-01
Te extraño mucho, y siempre
te extrañaré. Todos te queremos,
Que en paz descanses, y que dios
te bendiga. Nos vemos allá!!!
Tu hijo, [illegible]

92, 93. Santuários e portais em memória dos mortos. Foto: Lorie Novak.



attacks represented a new weapon in the terrorist arsenal, an ingenious marriage of old-school hijacking and the ever-more-familiar suicide

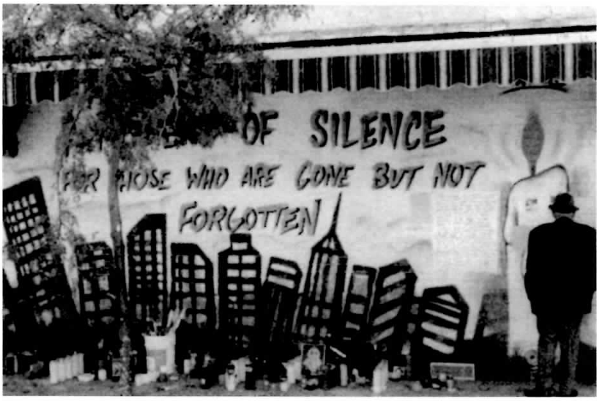
Justin Lane for The New York Times

Spectators walked through debris from the World Trade Center.

Federal
United Fl
from its fl
ern New J
flew almos
again and
On boar
flights, an
tendant m
airline's c
ently usin
Two oth
been stabb
A hijac
cockpit. T
the seat n
ers, but a
clarify m
including
"We ca
pened," th
On boar
bara Olsor
comment
from a c
simply, "V
second bri
hijackers,
box cutter
attendant
gers into t
The indi
the pilots
controls w
some terr
that the l
training. l
who train
turning a
require so
great deal
"You c
one pilot,
he not be
size doesn
nation us

94. Uma foto publicada no *New York Times* no dia seguinte ao ataque já havia convertido as testemunhas em espectadores. A legenda diz: "Espectadores andam em meio aos destroços do World Trade Center." Foto: Justin Lane para o *New York Times*.

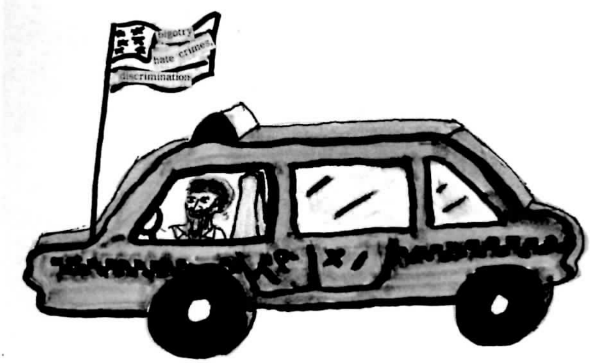
95. Os nova-iorquinos começaram a interagir com a cidade de modo diferente, como participantes ativos de uma crise. Foto: Diana Taylor.



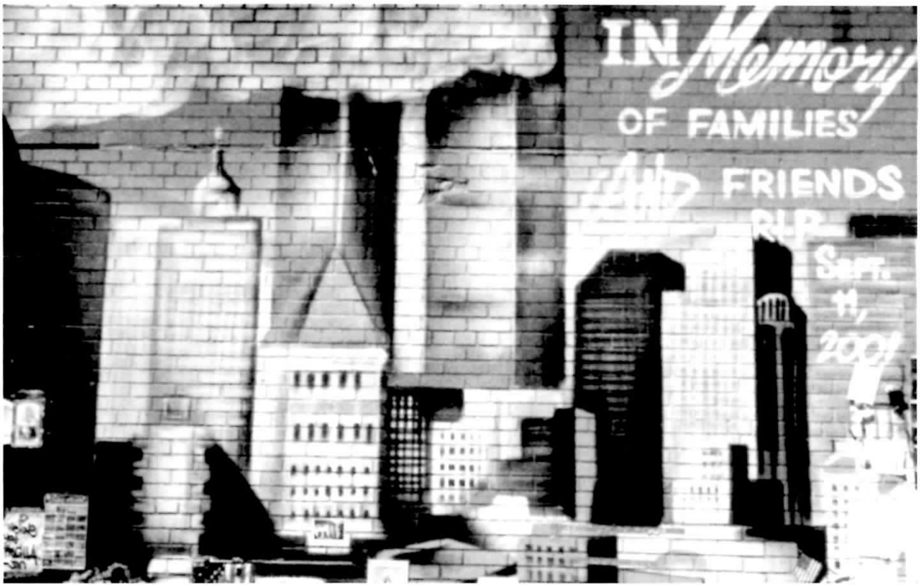
96. Homem lendo a inscrição em um mural de Chico, Lower East Side, cidade de Nova York. Foto: Diana Taylor.

Os políticos se apressaram a interpretar essa demonstração de atividade civil de maneiras específicas. O senador Lewis, membro da Comissão de Orçamentos do Senado, afirmou que percebeu a mensagem belicosa do "povo americano" por trás dessas manifestações: o povo está sendo paciente, mas não vai esperar para sempre. Todavia, a demonstração de atividade levou nervosismo a várias autoridades. Giuliani mandou os funcionários de manutenção da praça retirarem flores, pôsteres, velas e outras oferendas, declarando que, depois da chuva, eles davam aparência de sujeira à cidade. Por que os turistas visitariam uma cidade suja?

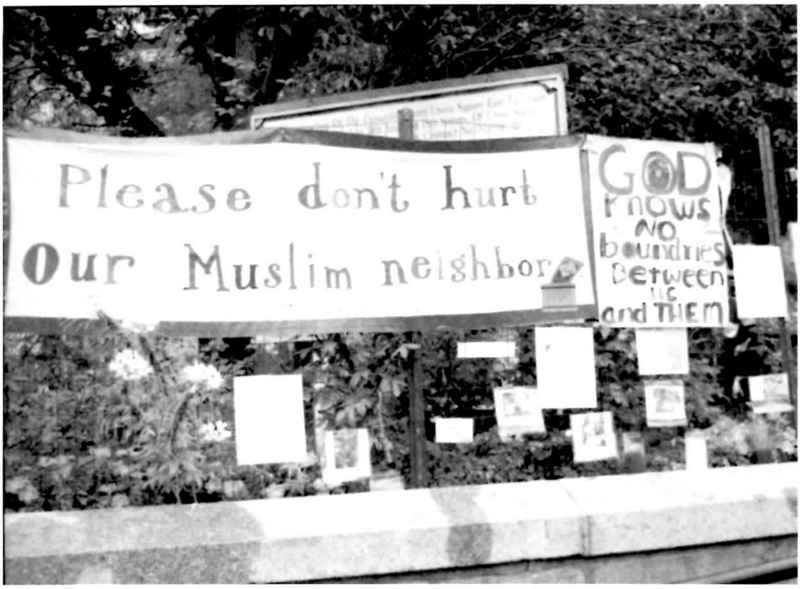
Muitas pessoas participaram tirando fotos. Inundados em imagens, criamos as nossas próprias. Milhares e milhares de fotografias inundaram a esfera pública, algumas altamente profissionais e atraentes esteticamente, mas a maior parte delas, como as minhas, instantâneos indistintos e indistinguíveis das Torres, dos cartazes, dos memoriais. A fotografia era uma evidência, uma prova não tanto da existência do objeto da fotografia, mas de nossa própria existência. Nós, participantes desse drama, colocados em segundo plano, ainda assim estávamos *lá*. Na fotografia, alguns de nós encontramos um tipo de ato de unidade: estávamos todos focados na mesma coisa, todos enquadrando o que víamos de nossa posição. A fotografia era também democrática: nós todos podíamos focalizar e fotografar. Tirar fotos, para alguns, certamente representava um esforço de obter acesso, para alcançar entendimento, já que as duas coisas lhes foram negadas. Permitia também que pessoas como eu formulassem seu próprio registro, em resposta àqueles que circulavam nas mídias. Talvez nos permitisse também limitar o desastre ao torná-lo em dimensões de bolso, 4x6 e 8x10. Era uma maneira de fazer *algo* quando parecia que não se poderia fazer nada. Ao mesmo tempo, fotografar tornou-se um hábito cultural, uma maneira de documentar sem necessariamente ver, uma maneira de entrar no quadro estruturado de visibilidade: focalizar, clicar e posar. Dois alunos contaram, com total incredulidade e insatisfação consigo mesmos, que haviam posado sorridentes para a câmera, tendo as Torres em chamas por trás deles.



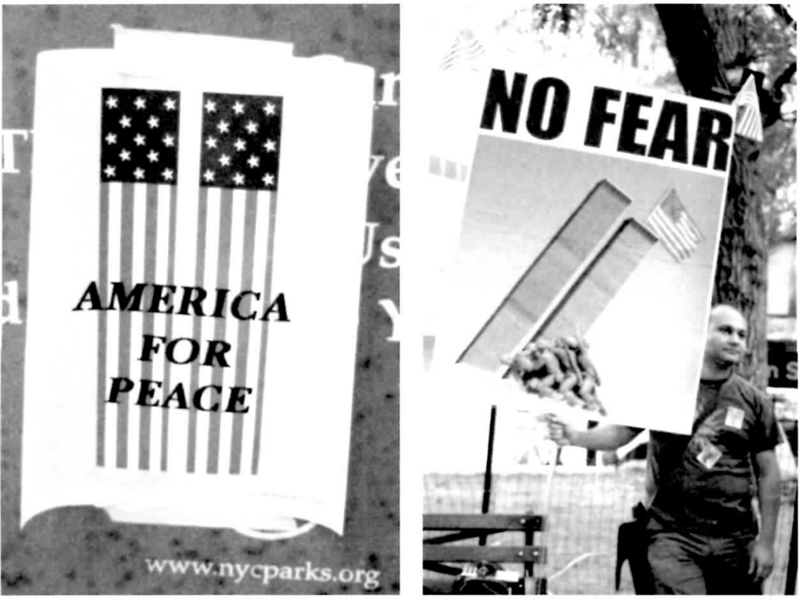
97. Desenho de Marina Manheimer-Taylor. Na bandeira, lê-se: "intolerância/crimes de ódio/ discriminação." Foto: Diana Taylor.


IN Memory
OF FAMILIES
And FRIENDS
R.I.P.
Sept. 11, 2001

98. Muralistas locais, como Chico, do Lower East Side, ofereceram sua homenagem. Foto: Diana Taylor.


Please don't hurt
Our Muslim neighbor
GOD
knows
NO
boundries
between
us
and THEM

99, 100, 101. Performances, instalações e protestos "ao vivo" mostraram um âmbito muito maior de opiniões do que aparecia na cobertura da tevê. Fotos: Diana Taylor.


AMERICA
FOR
PEACE
www.nycparks.org
NO FEAR

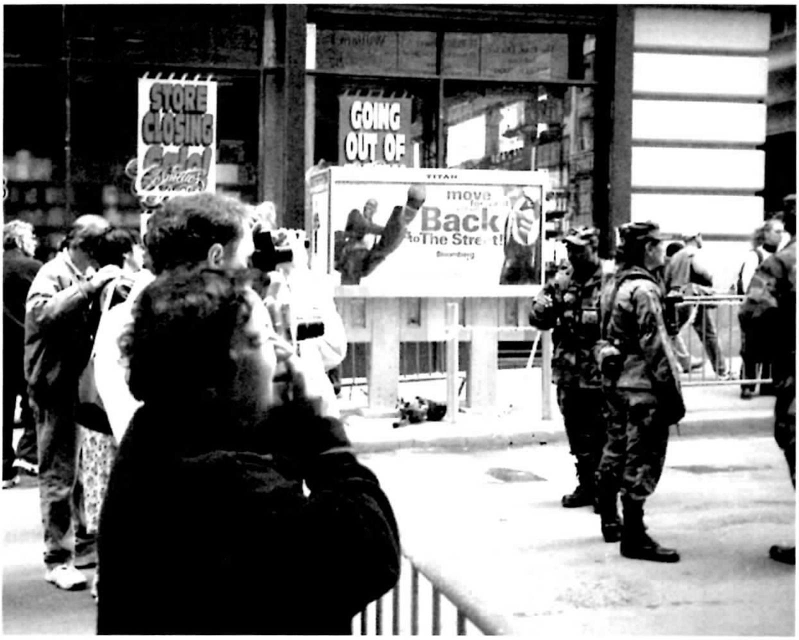
102, 103. Torres para a paz, torres para a guerra... Fotos: Diana Taylor.

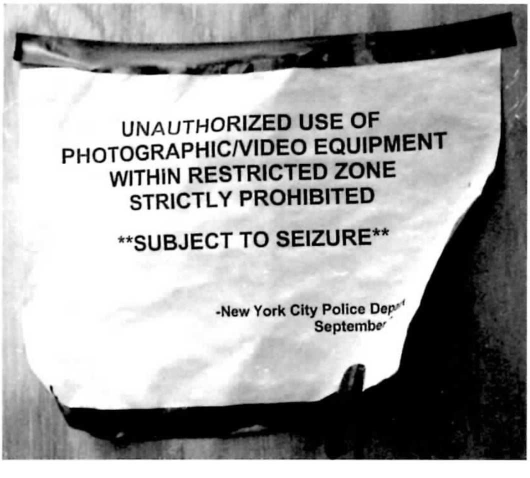
Uma galeria no SoHo ofereceu espaço para *This is New York*, uma exposição que entendia o papel democratizante e testemunhal da fotografia em uma época de crise social, exibindo anonimamente todas as fotos relacionadas ao 11 de setembro que foram enviadas. Aquelas tiradas por profissionais famosos foram penduradas em varais de roupas ao lado das fotos feitas por pessoas comuns.

Foram colocadas tabuletas proibindo fotografias perto do marco zero, que havia se tornado ao mesmo tempo uma zona de guerra, um cenário de crime, "um lugar de tragédia" e um lugar sagrado. O prefeito nos acusou de "olhar estupidamente".

O que mais me lembro de todos os meses seguintes ao 11 de setembro está associado a ver, ao insucesso de compreender o que estava vendo com meus próprios olhos, de entender as imagens na mídia, bem como a proibição categórica de ver e conhecer imposta pelo governo. Não eram apenas o marco zero e o protesto popular que estavam vedados. A cobertura dos ataques dos Estados Unidos ao Afeganistão foi altamente censurada; a vigilância voltou-se para o público nacional. O grupo Americanos pela Vitória sobre o Terrorismo (AVOT) recomendou com insistência às pessoas que "apoiassem o patriotismo democrático quando este fosse questionado; e que reprovassem os grupos e indivíduos que fundamentalmente não compreendem corretamente a natureza da guerra que estamos enfrentando". Professores universitários e intelectuais públicos que criticavam os esforços de guerra foram silenciados e, às vezes, perderam seus empregos. O general John Ashcroft anunciou que nosso sistema democrático nos tornava vulneráveis ao inimigo. Como nossos aviões e entretenimento popular, nossa democracia havia se voltado contra nós.

Em meio a essas sanções severas à discordância, ouvimos que "nós" somos de fato atores nessa tragédia, também vítimas do trauma. A vitimização expandiu-se para incluir não apenas "os que foram odiosamente atacados", mas também um número crescente de outros afetados pelos ataques. *The New York Times* incluiu um pequeno folheto dentro do jornal por diversas vezes: *Nova York precisa que fiquemos fortes: enfrentando o período pós-11 de setembro*, que resumia a tensão e o trauma que afetam "os que viram tudo acontecer, da rua ou de sua janela, ou seguidas vezes pela televisão". Com fundos do "Projeto Liberdade: Sinta-se livre para sentir-se melhor", o folheto acrescenta que





UNAUTHORIZED USE OF
PHOTOGRAPHIC/VIDEO EQUIPMENT
WITHIN RESTRICTED ZONE
STRICTLY PROHIBITED

SUBJECT TO SEIZURE

-New York City Police Dep
September

104, 105. Foram colocados cartazes proibindo fotografias perto do marco zero.
Fotos: Diana Taylor.

o desastre parecia impossível de se conter: "Diferentemente de outros desastres que parecem ter um fim, os ataques a Nova York e Washington foram seguidos por outros acontecimentos perturbadores, incluindo a ameaça de bioterrorismo." Os sentimentos de ansiedade, desinteresse, esquecimento ou falta de concentração que o folheto associava à crise são, certamente, sintomas comuns de ansiedade e trauma. Mas eu me pergunto quais são as ramificações políticas de tal discurso público de vitimização frente à guerra, por parte dos Estados Unidos, contra o terrorismo, indefinida e em expansão. Muitos entre nós vivenciamos o trauma e lutamos para reconquistar um senso de equilíbrio diante da violência global acelerada depois do 11 de setembro, mas poderíamos encontrar modelos mais capacitados do que aquele apresentado pelo Projeto Liberdade. Voltando à Argentina por um momento, as Mães da Plaza de Mayo lidaram com seu sofrimento por meio do protesto semanal e ritualizado contra o governo. As Mulheres de Preto encontram-se semanalmente para protestar e lamentar a perda de vida no Oriente Médio. Contudo, em meio à conversa sobre ansiedade e desinteresse, temos demorado a nos mobilizar contra as crescentes políticas de violência, muitas delas perpetuadas pelo governo dos Estados Unidos. Onde está o nosso compromisso ético?

106. Pessoas na plataforma de observação do World Trade Center. Foto: Diana Taylor.

Se isso é uma tragédia, de quem ela é? A tragédia, como categoria estética, volta-se para o desafio do refreamento. Pode Édipo controlar a maré de devastação que destruiu Tebas? A incapacidade de Hamlet de agir decididamente leva à morte generalizada e à perda do reino. Contudo, a tragédia não diz respeito apenas ao refreamento, mas funciona como uma estrutura de refreamento. A tragédia leva a catástrofe à sua real dimensão. Ela organiza os acontecimentos em roteiros compreensíveis. Aristóteles especifica que os acontecimentos trágicos têm uma certa magnitude, trazem implicações sérias e têm um ar de inevitabilidade; os protagonistas têm um "caráter moral definido", e o enredo leva ao reconhecimento tanto por parte do herói trágico quanto por parte do espectador.[4] A maior parte das teorias da tragédia identificam o herói como alguém que cometeu um erro enorme, relacionado a uma falha trágica ou *hubris*. O pesado potencial de destruição descrito na tragédia é refreado pela própria forma – pois a tragédia libera a devastação em um pacote miniaturizado e "completo", nitidamente organizado com principio, meio e fim. Em última análise, a tragédia nos assegura de que a crise será resolvida, e o equilíbrio, restaurado. O medo e a piedade que nós, como espectadores, sentimos será purificado pela ação.

Os acontecimentos do 11 de setembro, entretanto, fazem-me pensar que não estamos apenas vendo um tipo diferente de guerra, mas também um tipo diferente de tragédia. Quando as pessoas se referem à "tragédia", geralmente se referem à queda inesperada dos poderosos, àquele espetáculo terrível de piedade e medo executado de modo tão brilhante pelos pilotos suicidas e eficientemente transmitido nacional e globalmente pela mídia americana. Elas se referem aos aviões sequestrados e às milhares de vítimas, a Bush Filho, que apressadamente recebe o novo papel de líder com um caráter moral definível, preparando-se para colocar tudo em ordem. A tragédia também nos permite realçar a natureza excepcional e isolada da catástrofe e se encaixa perfeitamente na linguagem da ocorrência "sem precedentes" e como "um divisor de águas". A catástrofe era certamente trágica no sentido vernáculo, e o termo nos oferece um vocabulário para o medo e a tristeza. Entretanto, acho que usar *tragédia* em sua conotação estética não somente estrutura os acontecimentos, mas também nos cega para outros modos de pensar sobre eles.

Consideremos o cronograma organizacional da tragédia: começo, meio e fim. Será que a ação trágica começou realmente no dia 11 de setembro? Alguns poderiam argumentar que fomos sequestrados muito antes, talvez a partir do outono de 2000, quando as eleições saíram dos trilhos. Itens importantes da agenda nacional, como a melhoria da educação e do atendimento de saúde, por exemplo, viraram fumaça. As vítimas daquela catástrofe permanecem não contabilizadas, embora tenham sido certamente identificadas. Criam-se novas vítimas diariamente: legislação antiterrorismo, sentimento anti-imigração, controles sociais seletivos baseados no perfil racial, e tribunais militares inimputáveis infiltram-se em nossos sistemas sociais, enquanto pacotes de ajuda a corporações conseguem passar pelo Congresso. Pode-se mesmo chamar a atenção para o fato de que estamos, há décadas, em uma rota de colisão aparentemente inevitável com as nações produtoras de petróleo. Deveriam as perdas civis que elas têm sofrido figurar entre as vítimas? E o que dizer de seu trauma? Quanto ao final, nada parece certo, exceto que não será rápido, nem fará sentido, nem trará purificação e alívio.

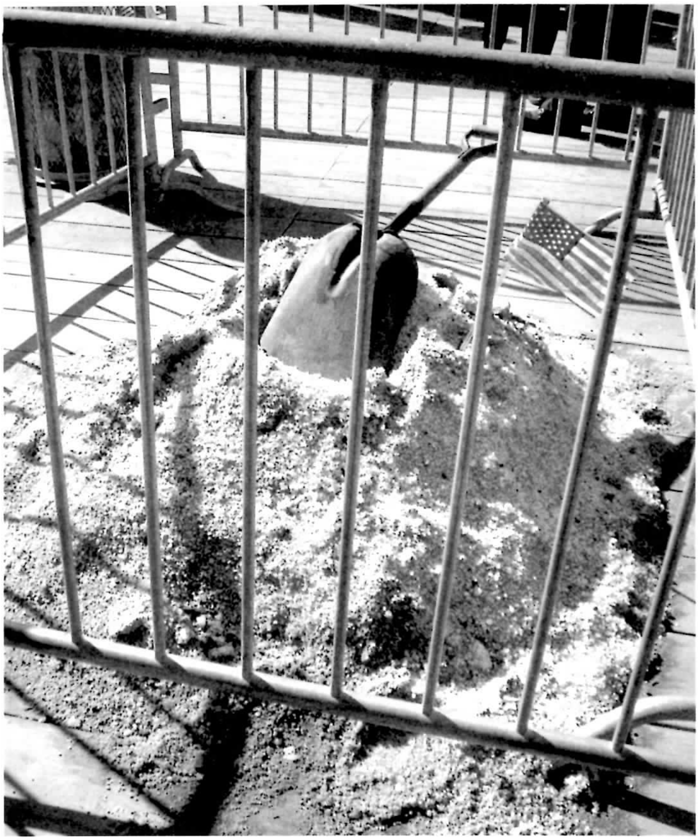
Se isso é uma tragédia, quem é o herói trágico? Bush Filho, como representante dos Estados Unidos, não pode assumir o papel, pois isso implicaria assumir uma posição de reconhecimento e autoincriminação. "Acontecimentos que inspiram medo e pena", como observa Aristóteles, envolvem uma mudança "da boa sorte para a má sorte, graças não à maldade, mas por causa de alguma falta de grande peso e consequência, por um homem como o que descrevemos" (p. 38-39). Entretanto, ao invés de reconhecer que muitos dos acontecimentos que levaram ao 11 de setembro resultaram de uma política equivocada de grande peso e consequência, a administração enfatizou que se tratava do "bem" lutando contra o "mal". Mais ainda, falta à luta a direcionalidade linear da tragédia. A guerra também é uma aparição, uma assombração: em termos simples, é uma reedição da guerra do Bush anterior. De modo mais sutil, trata-se de uma reciclagem da ideologia do Destino Manifesto, que justifica que "nós" aniquilemos o "mal" sob a bandeira da retidão. As vítimas perdidas nas Torres do World Trade Center, por outro lado, não podem ser os heróis, a não ser que identifiquemos claramente sua estatura trágica, seu erro e reconhecimento.

O 11 de setembro torna-se uma tragédia por meio de reivindicações à universalidade. O governo e a mídia dos Estados Unidos apresentam-no como um caso-limite, como sendo "incomensurável", a crise maior, pior, mais inimaginável e indizível de todos os tempos. Os comentaristas tendem a colocar casos-limite nas margens externas da inteligibilidade, nas próprias fronteiras da representação. Apenas podemos falar sobre eles na linguagem da excepcionalidade. Casos-limite são paradigmáticos. Eles sinalizam modelos a que se podem relacionar muitas questões díspares, mas apenas como ilustração. Contudo, é claro que, para muitos comentaristas fora dos Estados Unidos, os ataques, apesar de criminosos, não eram, de alguma forma, excepcionais. Para muitos latino-americanos, por exemplo, o 11 de setembro era mais do que familiar.[5] O terrorismo de Estado e o terrorismo contra o Estado competem pelo controle público por meio de ataques crescentes à população civil, seja o bombardeio de edifícios, seja o silenciamento dos dissidentes. Além disso, falar de "marco zero" ilumina o que mais se procura esconder: que "marco zero" se referia originalmente a Hiroshima e Nagasaki, os dois locais bombardeados pelas forças nucleares americanas que mataram entre 100 mil e 300 mil pessoas inocentes. A performance de inocência por parte do governo e o isolamento do local por Giuliani solicitam com insistência que o público esqueça a precedência histórica. Assim, ao invés da linguagem do excepcionalismo, existe uma argumentação política a ser feita contra o discurso da incomensurabilidade. A linguagem da tragédia e de casos-limite funciona contra políticas emancipatórias mais amplas, pois destaca acontecimentos, recusando-se a ver conexões e estruturas mais abrangentes. Afirmações de protagonismo e universalidade funcionam em desacordo com a construção de coalizão que permite a compreensão de um acontecimento por meio de outros.

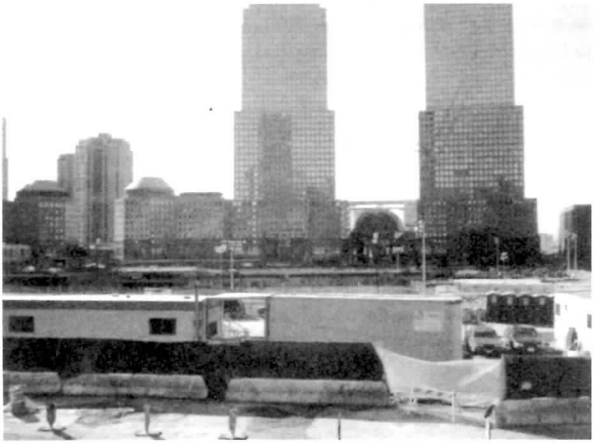
Finalmente, nenhum dos acontecimentos trágicos parece destinado a ocasionar reconhecimento ou discernimento nos espectadores. Pelo contrário: o 11 de setembro criou um paradoxo revelador. Este é um acontecimento que baniu ou cegou as testemunhas, mesmo quando as criava. Poderiam a purificação e a libertação decorrer da participação em pesquisas de opinião que perguntam se apoiamos os esforços de guerra? Que *insights* podemos recuperar dos destroços?

Durante as fases finais da limpeza, o marco zero foi aberto para visitação. A grande quantidade de destroços em que se tornou o World Trade Center assumiu vida própria. O aço retorcido e o concreto pulverizado nos lembravam que o acontecimento era "real". Agora que tudo foi retirado, a exposição cercada de restos sacralizados oferece uma materialidade autenticadora que dá vida às ressuscitações e confirma a performance de retribuição. As Torres ainda vivem. Esse momento de pós-desaparecimento tem função política; as revisualizações infinitas das Torres continuarão a motivar políticas externas e internas. As autoridades da cidade e defensores dos negócios equilibram as demandas do turismo com as dos negócios imobiliários. Uma área de 16 acres em Lower Manhattan é valiosa demais para continuar sagrada por muito tempo. Porém, as 7.700 pessoas que visitam o local diariamente precisam ter alguma coisa para recordar.[6] As negociações exigem ainda mais mudanças na linguagem, bem como a concentração criativa da aura em um lugar distinto.

Poucas semanas antes da limpeza final, caminhei até o local, fiquei na fila para conseguir um ingresso, esperei por horas para o tempo indicado, serpenteei pela plataforma de observação com dezenas de outras pessoas. Tirei uma fotografia. Não havia nada para ver.



107. Destroços do World Trade Center em exibição na plataforma de observação. Foto: Diana Taylor.



108. Marco zero. Não havia nada para ver. Foto: Diana Taylor.

10

PERFORMANCES HEMISFÉRICAS

Domingo à tarde, 20 de setembro de 1998, Central Park. Nessa tardinha de verão, o sol brilhava, as árvores cobriam o lago idílico à nossa frente, os patinadores corriam por trás de nós, os apartamentos majestosos que emolduram o parque apregoavam que estávamos em uma das grandes cidades do mundo que podem se dar ao luxo de encenar o rural no próprio coração do urbano. A música tocando mais a distância – os tambores, as varetas, o ritmo complicado, o canto em forma de responsório – lembrava-nos de que outros mundos coexistem no meio desse mundo urbano. Os marielitos, os cubanos que chegaram de barco para os Estados Unidos, expulsos como desviados sociais em 1980, estavam agora tocando rumba aos domingos, ao lado de porto-riquenhos, porto-riquenho-nova-iorquinos e outros músicos caribenhos que tocavam no parque há 30 anos. Eram eles que havíamos vindo ver, eu e meus alunos do curso "Borders and Barrios" [Margens e Bairros] no Departamento de Estudos da Performance. Como, nós nos perguntávamos, a música de resistência, originada entre os afro-cubanos durante a escravidão, se transformou em um "evento", uma *fiesta*, uma celebração envolvendo improvisação, movimento, canto, comida, bebida e dança e que incluía não apenas outros latinos, mas toda uma comunidade de espectadores?

Berta Jottar, na época doutoranda do Departamento, que está escrevendo um livro sobre a rumba, descreveu como René López, historiador da música, começou a levar gravações de rumba para os músicos porto-riquenhos que tocavam jazz latino (blues, jazz e funk) no parque. Antes, esses músicos tinham conhecido ideias sobre a rumba por meio das mídias de massa, shows como *I Love Lucy* e outras formas de cultura popular. Em outras palavras, eles haviam aprendido sua música por meio do que venho chamando de arquivo. Em 1994, os marielitos finalmente começaram a tocar com os porto-riquenho-americanos no Central Park. Sua música, inspirada no repertório da performance incorporada, transmitia os ritmos que lhes foram legados e sua história particular. Inicialmente, os marielitos resistiram aos convites para tocar no parque. "Minha hipótese", disse Berta Jottar, "é que eles não queriam ser criminalizados novamente, associados com uma forma que havia sido totalmente marginalizada no lugar de onde eles tinham vindo. Para eles, a rumba significava voltar para um espaço de criminalidade que estavam tentando apagar".

A rumba tinha passado por outro processo de transformação em sua nova casa no Central Park. O arquivo e o repertório combinaram-se para produzir ritmos novos e transculturados para responder a essa realidade nova e transculturada, que manteve sua atmosfera de *fiesta*. Em um lado, mulheres cubanas vendiam *pasteles* cubanos; no outro, mulheres porto-riquenhas vendiam seu *arroz con gandules*. Nós ficamos em volta, balançando o corpo, alguns aplaudindo, olhando os músicos, o lago, olhando para cada um de nós que olhava, e aproveitando esse ambiente insólito para essa performance ao ar livre. Tudo era tão incongruente: os afro-caribenhos tocando música contra o pano de fundo de pinheiros, barcos a remo e edifícios de luxo. O Museu de História Natural, no outro lado da rua, estava apresentando uma grande exposição sobre o Haiti que incluía músicos e praticantes de vodu. Quando olhei para o lago, quase podia imaginar que a música era mais uma versão do tipo Buena Vista Social Club, vinda de algum sistema de som de alta qualidade.

A rumba, como concluiu Berta Jottar, funcionava como um espaço de identificação e trans-identificação. A música, um produto da hibridização, não estava preocupada em manter a "autenticidade" ou a tradição. Por definição, ela tinha a ver com mudança e contato cultural. Porque este era um evento de performance, eu havia levado minha câmera de vídeo. Eu gravei as mãos dos músicos movendo-se expressivamente e com autoridade sobre os tambores, seus sorrisos e risadas enquanto comunicavam-se uns com os outros. Conversei com minha filha Marina, com amigos e alunos, e todos nós nos perguntávamos por que não íamos ao Parque com maior frequência.[1]

109. Diana Taylor filmando a polícia no Central Park, cidade de Nova York, 1998. Foto: Rosa G. Lizarde.

A chegada da polícia de Nova York introduziu um tipo diferente de ruído, um tipo diferente de performance. Os músicos se dispersaram, e os homens de azul assumiram o palco. Três veículos de polícia se aproximaram. Em vez de música, tínhamos policiais falando sobre autorizações, drogas, álcool e urinação. Confusão. Cacofonia. Todos falando ao mesmo tempo. O que aconteceu?, nós todos perguntamos. Interrogações, expressões de incredulidade, exigências de respostas sobre *direito ao espaço público, direito de reunião*, foram recebidas com conversas sobre Regras. Regulamentos. Posto. Superiores. Logo aparece o Código – Seção 105 A alínea 1, Assembleias, Reuniões, Exposições etc. "Nenhuma pessoa pode organizar ou patrocinar exposições ou concursos, leituras dramáticas, leituras de poesia etc., a menos que se espere a presença de menos de 20 pessoas." "Temos vindo aqui por 17 anos", comentou um músico. "E, de repente, vocês vêm aqui e nos dizem que não podemos tocar? Vamos lá. Vocês sabem que vamos perguntar por quê." Quanto mais respostas os policiais nos davam, mais confuso ficava. Algumas vezes o problema era a autorização; outras vezes era o número de pessoas da audiência, outras vezes, a cerveja, e ainda outras, a venda de comida. Era uma piada de mau gosto: quantos policiais e carros de polícia são necessários para se investigar uma autorização?

Os policiais estavam também representando: "Somos todos profissionais aqui", disse um policial, atuando para minha câmera. Será que ele teria sido tão educado se eu não fosse branca? Ou na era pré-Rodney King? Certas performances tornam-se especialmente problemáticas quando entram para o arquivo.

Outro policial realçou a importância da etiqueta, chamando a atenção para o fato de que eles estavam se dirigindo a nós com respeito (outro olhar para a câmera). Ele prefaciava cada comentário com um "senhorita" ou "senhora". Um policial leu sentenças de seu livrinho, performatizando a evidência de sua legitimidade. (Fiquei me perguntando se essa leitura dramática também não era contra a lei, já que havia certamente mais de 20 de nós assistindo. "Está vendo?", ele insistia; ele estava certo, e nós, errados. "O que podemos fazer ou dizer para assegurar sua cooperação com a lei?" Porém, que leis foram violadas? Não é contra a lei tocar música. "Estamos violando a lei porque estamos assistindo. Se não houvesse mais de vinte pessoas assistindo, nenhuma lei seria violada, não é? Então nós somos os criminosos. Vocês deveriam nos assediar", eu sugeri.

Todos nós que estávamos ali sabíamos que isso tinha a ver com raça, língua e classe – e não com música, ouvintes, ou mesmo cerveja. Uma mulher perguntou: "Vocês prendem as pessoas que bebem cerveja ou vinho enquanto assistem Shakespeare no parque?" Os policiais falaram sobre *critério*: "Há muitas leis e regras sendo violadas. Nós não nos importamos com todas elas." Um músico riu, dizendo que gostaria de ter usado uma peruca loura. Um policial se aproximou de um afro-americano, querendo saber se ele trabalhava. "Sou engenheiro eletricista", disse o espectador, atordoado. O parque idílico, que parecia aberto a todos de forma tão incongruente, era de fato o que parecia: um refúgio para os habitantes afluentes da cidade, ansiosos por aproveitar as árvores, a grama e a água sem pessoas como "eles/nós". Enquanto todo mundo parece adorar música latina, empurrando os CDs da chamada *world music* para o topo das paradas de sucessos, eles não querem ter de tratar com os corpos morenos que produzem essa música. O gosto cultural preferia a música desincorporada e a etnicidade encenada no Museu de História Natural.

Esse cantinho, de mais ou menos oito metros quadrados, em frente ao lago, havia se tornado apenas o lugar mais recente para a prática flutuante de criminalização, por parte do prefeito Giuliani. Em uma semana, a veemência era dirigida aos motoristas de táxi, na outra, aos usuários de metadona e, na seguinte, aos *rumberos*. O que todos eles têm em comum? Seus grupos são compostos, na maioria, por homens de cor, pelos que não têm direitos civis, pelos pobres, pelos imigrantes. Poucas pessoas – isto é, pessoas que importam aos políticos – se preocupam com eles.

Todo mundo estava falando. Os policiais não gostaram da discussão. Eles "não querem ocupar-se de ninharias", diz o policial Federico, cada vez mais impaciente. Eles só querem que nós vamos embora. Um pouco distantes dos três ou quatro policiais de uniforme e dos dois sem uniformes (que mostraram seus distintivos quando solicitados), outros dois ou três, de uniforme, assistiam a tudo atentamente. Dois deles, um afro-americano e um caucasiano, estavam com as mãos sobre as pistolas. Eles cochichavam em seus rádios-transmissores sem tirar os olhos de nós. É claro que nós estávamos todos conversando uns com os outros, decidindo fazer alguma coisa. Escrever. Chamar a Associação Americana pelas Liberdades Civis. O *New York Times*. Formada uma nova comunidade, novas linhas se desenhavam na areia entre o que de repente se transformou em todos "nós" e os "eles" azuis.

Sabíamos por nossa discussão acadêmica sobre a rumba que a história da criminalização de grupos minoritários era inseparável da história da rumba como resistência. Será que os músicos tinham lido o livro? Em um movimento espontâneo que parecia ter acendido os ânimos de todos os músicos simultaneamente, eles voltaram a seus tambores, suas baquetas, suas canções e, de repente, estávamos todos batendo palmas, cantando, celebrando o triunfo da arte sobre a opressão. A polícia dispersou o grupo, "prendeu" alguns instrumentos e começou a levá-los embora. Quando um dos músicos pediu seu tambor de volta, eles o prenderam e o algemaram sem ler para ele seus direitos. "Por quê?", perguntamos novamente, enquanto eles o empurravam para dentro de um dos três veículos de polícia e partiram dali. Os policiais disseram algo sobre haver um mandato de prisão contra ele. Enquanto alguns músicos rapidamente retiravam os tambores restantes, os que seguravam as baquetas continuavam tocando, usando as costas do banco como seu instrumento. Eles cantavam, balançavam o corpo e nós nos juntamos a eles no último e pesaroso ato de resistência. "Vocês podem tomar nossos tambores, mas não podem tomar nossa música", eles disseram. "Vocês podem prender um de nós, mas vão ter de voltar 40 mil vezes para pegar nós todos." E assim continua essa história da rumba: perseguida durante o período de escravidão e na Cuba de Castro na década de 1980, perseguida agora nesta nossa Nova York mais limpa, mais branca e mais segura. Mais segura para quem?, eu me pergunto. Minha filha chorava de raiva quando tomamos o metrô para casa. "Mamãe, você não devia ter falado com o policial daquele jeito. Fiquei com medo de ele te matar." "Você não planejou aquilo, não é?", meus alunos perguntaram quando chegamos de volta à NYU.

Como vimos depois, essa foi de fato a última performance de rumba no parque. Chamamos o *New York Times*; um repórter nos entrevistou e pediu nossos videoteipes, agora transformados em evidências arquivais. Uma matéria curta apareceu alguns dias depois. "O chefe do Departamento de Parques, Henry J. Stern, disse ser importante manter algumas áreas mais sossegadas no parque. (...) 'Não se pode brincar no lago. (...) Sei que Olmstead não projetou o Central Park para ser palco de rumba.'"[2] As ordens contra tocar rumba no parque permaneceram. Esse é um parque, não um palco, projetado para certos tipos de performances, mas não para outros. Caso encerrado.

Esse acontecimento no Central Park lança luz sobre muitas das questões que focalizei neste estudo. Aprendi a acreditar que as Américas são uma só – e ainda acredito nisso. Produzido e organizado por meio de roteiros, atos, transações, migrações e sistemas sociais mutuamente constitutivos, nosso hemisfério se mostra um espaço contestado e intrincado. O Primeiro Mundo está no Terceiro Mundo exatamente como o Terceiro Mundo vive no Primeiro. A aparente separação dos Estado-Nações, línguas nacionais e religiões oficiais mal esconde a profunda mistura de povos, línguas e práticas culturais. Naquele dia, o Central Park ofereceu um dos infinitos lugares de encontro e desencontros em que os dramas das relações desiguais de poder, acesso e legitimidade acontecem diariamente. Que roteiros são concebíveis? Como a perfomance faz e legitima sua reivindicação? Que tipos de trocas se tornam admissíveis em espaços reservados?

As histórias e trajetórias tornam-se visíveis por meio da performance, embora reconhecendo que os desafios e limites da decifrabilidade continuam sendo um problema. Por exemplo, poderíamos rastrear práticas de resistência como a rumba até a travessia do Atlântico pelos africanos, a escravidão, a exploração e criminalização continuada dos povos negros em várias partes das Américas. Os repertórios de resistência incluiriam outras formas – capoeira, samba, carnaval e hip-hop, entre outros.[3] Simultaneamente, é claro, outras histórias entram em jogo. Teríamos de focalizar os legados da Guerra Fria, especialmente o tratamento preferencial dado aos cubanos exilados nos Estados Unidos, para explicar a presença dos marielitos no Parque. Castro inverteu as posições da política de imigração dos Estados Unidos, que automaticamente recebiam bem os cubanos brancos, bem-educados e politicamente conservadores que fugiam do comunismo, ao permitir que pessoas empobrecidas – muitas delas negras e algumas libertadas de prisões ou hospitais psiquiátricos – saíssem da ilha em frágeis jangadas. A história das tensões da Guerra Fria se cruza ao mesmo tempo com a do colonialismo dos Estados Unidos: Porto Rico continua a ser uma colônia, e seus habitantes são cidadãos estadunidenses. Os nova-iorquinos porto-riquenhos que tocavam rumba no parque são uma prova viva de que os estudos pós-coloniais precisam abordar as realidades coloniais e pós-coloniais concomitantes para serem relevantes nas Américas. A etnicidade dos policiais evidencia outras ondas de migração – italiana, mexicana, irlandesa – que, por sua vez, refletem crises em suas próprias terras de origem. Nós que estávamos por lá, escutando música, sinalizamos outros fluxos e circulações: estudantes internacionais desejando uma melhor educação; pessoas como eu, atraídas por maiores oportunidades profissionais; turistas; os nascidos em Nova York ou atraídos por seu caráter cosmopolita.

Essas muitas histórias enformam todas as performances que acontecem simultaneamente. Embora cada performance tenha sua própria tradição, elas se reúnem no aqui e agora de modos muito específicos. Como venho afirmando ao logo deste trabalho, a performance incorporada pode se inspirar em um vasto repertório e iluminar uma história complexa, mas sempre *in situ*, sendo que cada instanciação particular é marcada pela confluência de tradições em um roteiro particular. O arquiteto Olmstead previu um certo tipo de performance quando projetou o Central Park.

O Museu de História Natural continua sua prática histórica de colocar em exposição grupos socialmente marginalizados. Os policiais legitimam sua performance ao apontar para seus livros de *regras* e *regulamentos*. Minha turma de pós-graduação seguia o ritual acadêmico de pesquisa de campo semietnográfica. Os turistas aproveitavam os barcos a remo, a comida e a música nessa linda tarde de setembro. Os músicos estavam improvisando a partir de materiais inspirados em suas experiências culturais, enquanto as mulheres que cozinhavam, debaixo dos pinheiros, se inspiravam em seu repertório de comidas típicas caribenhas. A rumba era apenas uma das tradições que circulavam naquele dia, modificando-se e adaptando-se a suas circunstâncias locais.

Porque as performances sempre participam dos sistemas sociais, elas elucidam as relações de poder. No parque, a rumba esclarecia as posições ocupadas pelos muitos atores sociais: os músicos deslocados pela polícia, que dominava o restante da cena; nossa intervenção como espectadores que viam claramente que estavam envolvidos no roteiro. De fato, o livro de regras e regulamentos tornava claro como nós éramos centrais. O fato de que éramos mais de 20 havia transformado o episódio em uma transgressão criminosa. O vídeo e as fotos registraram os acontecimentos para serem vistos posteriormente por uma audiência não intencional: os leitores do *New York Times*. Contudo, apesar de o acontecimento revelar o funcionamento do poder, isso não era feito de forma direta. A polícia podia, e não podia, erradicar a performance incorporada de resistência oferecida pelos músicos. Enquanto os músicos continuaram a tocar, afirmando a quase impossibilidade de se policiar completamente o "ao vivo" ("Vocês vão ter de voltar 40 mil vezes para pegar todos nós"), a polícia conseguiu proibir o acesso futuro ao Central Park. Mas a rumba continua a ser tocada, em diferentes esquinas e bares por toda Nova York e em todas as partes das Américas, atraindo novas audiências. O racismo, também, continua, assim como a caracterização racial das minorias étnicas, o mau comportamento da polícia e as políticas oficiais de exclusão. As trajetórias continuam suas rotas descontínuas e desarticuladas de encontros e desencontros. Essas interações entrelaçadas tornam visíveis os muitos pontos de conflito e contato que se tornaram constitutivos das Américas.

Fecho meu estudo com esse acontecimento no Central Park porque, para a maioria das pessoas, este era um não acontecimento. O pequeno artigo escondido na seção "Cidade" do *New York Times* de domingo não provocou discussões ou mesmo uma carta ao editor. Como escrevi no Capítulo 3, "a atenção pública focaliza o 'acontecimento' como um caso-limite que resume o sensacional e o extremo, mas deixa passar o crime da pobreza, marginalização e desigualdade social". Nossos modelos de explicação privilegiam o *paradigmático* como uma instância superior e exemplar para se pensar sobre nosso hemisfério. Podemos pensar sobre a "descoberta" das Américas, a Conquista, a "Guerra Suja" na Argentina, a morte da Princesa de Gales ou os ataques ao World Trade Center como casos-limite isolados. Ao lidar com casos-limite, os comentaristas recorrem à linguagem do excepcionalismo e da incomensurabilidade. Todorov, por exemplo, escreve sobre a "Conquista [como] o encontro mais espantoso de nossa história", referindo-se a ela como "o maior genocídio da história humana".[4] As descrições dos ataques ao World Trade Center transbordam de superlativos: o pior ato de terror, o mais mortal, inimaginável, impensável. *Nunca más: The Report of the Argentine National Commission on the Disappeared* anunciou o fim de um período singular e sem precedentes de terrorismo de Estado, que nunca mais se repetiria. A morte da princesa Diana, a seu próprio modo, pressionou os limites. Parecia que nenhuma figura real tinha sido tão incompreendida, tão amada, tão lamentada.

Pensar sobre acontecimentos como casos-limite isola-os. Como se pode colocar o incomensurável em um contexto mais amplo? Os casos-limite sinalizam modelos a que se podem relacionar muitas questões díspares, mas apenas como ilustração. Poderíamos dizer que alguém é tão egomaníaco quanto

Calígula sem sugerir uma conexão. Esses casos, então, oferecem um exemplo ao invés de elucidar a causalidade. Claramente, em algumas instâncias, parece politicamente urgente enfatizar a singularidade e o particularismo de um acontecimento. A organização política dos filhos dos desaparecidos (H.I.J.O.S.), juntamente com o Grupo Arte Callejero (os artistas ativistas que trabalham com eles), fizeram um mapa de Buenos Aires usando pontos vermelhos para marcar a localização exata das casas e dos locais de trabalho dos torturadores, bem como os muitos lugares utilizados como centros de detenção durante a ditadura. Durante o encontro de duas semanas do Instituto Hemisférico no México, propus ampliar o mapa de modo a incluir todas as Américas. Os ativistas argentinos concordaram, em princípio, ainda que deixassem claro que não era seu projeto fazer um mapeamento maior. Embora reconhecendo a importância de situar a Guerra Suja na Argentina como um caso-limite, estou convencida de que um mapa das Américas que assinalasse a localização de todos que participaram do Plano Condor – desde a cidade de Washington até a Patagônia – elucidaria uma rede importante de conluio criminoso, que incluiria o tráfico econômico e militar, sem se limitar a ele. Assim, há também uma argumentação política a ser feita contra o discurso da incomensurabilidade. Como venho sugerindo, a linguagem da tragédia e do caráter único funciona contra uma política emancipatória mais ampla porque separa os acontecimentos do contexto que contribuiria para explicá-los.

Neste estudo, tentei colocar os acontecimentos-limite em diálogo com as encenações diárias, desimportantes, da prática incorporada. Ao invés de perspectivas e políticas isolacionistas, tentei focalizar a teia de emaranhados confusos que fazem parte das relações hemisféricas. Se os casos-limite funcionam bem como tragédias, a perspectiva que estou apresentando pode ser mais bem representada na prática simultânea, episódica e misturada da acumulação e saturação: *Apresentado agora em todos os lugares*. Ao invés de ter todos os elementos do enredo entrelaçados firmemente para culminar na crise e no desenlace, o episódico coloca os acontecimentos em um arranjo em muitas camadas, coincidentes e estruturados de forma solta. O que acontece na cena A pode não ser relacionado de modo causal à cena B e C, mas sua colocação no espaço ou no tempo nos leva a pensá-los em conjunto. Como podem as culturas da criminalidade se originar na escravidão, ser reativadas nos discursos capitalistas e "revolucionários" e migrar de Cuba para o Central Park? Isto é, que roteiros perpetuam a noção e as condições da pessoa sem direitos como sendo criminosa? Como, por sua vez, esse roteiro contribui para a criminalização oficial da pobreza que vimos ser representada na libertação dos marielitos por Castro ou na guerra de Giuliani contra os pedintes?

Vamos ensaiar uma análise hemisférica de dois outros acontecimentos que eu examino separadamente neste estudo: os ataques ao World Trade Center e as consequências da Guerra Suja. Diferentemente da rumba no parque, eles não constituem uma só experiência definível. O ataque às Torres não se relaciona diretamente ao terrorismo de Estado na Argentina, contra o qual as Abuelas, Madres e H.I.J.O.S. continuam a protestar. Entretanto, colocá-los juntos em uma relação solta e episódica torna evidente sua ligação hemisférica e nos estimula a usá-los para compreender cada um deles. O que queremos dizer com "terrorista"? Geralmente, os governos utilizam o termo para se referir aos "bárbaros" antiestado e aos Outros não assimiláveis que usam formas "ilegítimas" de violência contra eles. A linguagem contra o terrorismo, contudo, tende imediatamente a se transformar em justificação do terrorismo de Estado. Esse discurso, como se pode perceber na reação governamental ao terrorismo, tanto na Argentina quanto nos Estados Unidos, inclui a dizimação das liberdades civis, a vigilância sobre as populações nacionais, a escalada do controle sobre indivíduos baseado em parâmetros raciais, o uso de procedimentos judiciais e policiais cada vez mais suspeitos, e a associação do governo com torturadores e assassinos conhecidos.[5] O que distinguiria formas de violência legítimas de ilegítimas, os alvos apropriados dos inapropriados, a precaução da perseguição do Estado? Há também um discurso reconhecível do terrorismo e sobre ele, que se baseia na linguagem do bem e do mal, nós contra eles, o bem maior, o sacrifício, a supressão da dissidência, e assim por diante. As ligações poderiam se mostrar úteis a populações que lidam com questões de testemunho e de trauma coletivo. As famílias dos desaparecidos na Argentina e nos Estados Unidos, para selecionar um subgrupo específico, enfrentaram experiências semelhantes: eles usaram fotos para identificar seus desaparecidos e para chorar seus mortos sem poder enterrar seus corpos. Os que não são vítimas ou perpetradores, mas testemunhas das atrocidades – outro subgrupo – são frequentemente cegados pelos esforços governamentais para conter a situação. A "guerra ao terror" produz o percepticídio público. Artistas, ativistas e pesquisadores que vivem, trabalham ou estudam situações de terror também precisam examinar como seu trabalho intervém nesse roteiro. Os pontos de contato proliferam, apesar de serem poucas as análises que ultrapassam os "limites" designados.

Depreciar o ímpeto linear da tragédia e apresentar os acontecimentos de forma episódica também nos permite vê-los como se ampliando e se sobrepondo horizontalmente, em círculos temporais que continuam a repercutir para fora. A partir dessa ótica, poderíamos reconhecer um claro elo econômico entre a catástrofe do World Trade Center e o impacto e as consequências econômicas da Guerra Suja na Argentina. José Martínez de Hoz, o idealizador do projeto econômico por trás da brutal Junta Militar da década de 1970, forçou o país a entrar para um sistema econômico neoliberal e "global". Essa inserção produziu sua própria forma de violência social, já que a população do país cada vez mais se polarizou entre ricos e pobres. As condições impostas pelo Fundo Monetário Internacional levaram a outros desaparecimentos, entre eles os de certos serviços sociais como pensões por aposentadoria, serviços de saúde, atendimento infantil e outras formas de previdência social. A crise social crescente fez com que aposentados recentemente empobrecidos cometessem suicídio nas tardes de quarta-feira em frente à Casa Rosada na Plaza de Mayo, o mesmo lugar em que as Madres se reúnem às quintas-feiras para protestar contra a anistia concedida aos torturadores e criminosos da Guerra Suja. O terrorismo desencadeado pelo Estado deu lugar a uma forma de violência mais invisível, suscitada por meio dessas políticas fiscais. A economia argentina ruiu. O mesmo aconteceu, pouco tempo depois, com as Torres, símbolos do capitalismo global. As duas quedas refletem uma acusação à *hubris* de promover os sistemas econômicos "mundiais" que são completamente identificados com os Estados Unidos e seus interesses. Embora as políticas do FMI tivessem deixado a Argentina em estado deplorável, Condoleezza Rice, a conselheira para assuntos de segurança nacional de Bush, observou então: "Nós acreditamos verdadeiramente que se eles [os argentinos] fizerem o que o FMI está pedindo que façam [eles conseguirão] voltar a ter um crescimento sustentável."[6]

A modalidade episódica se expressa como uma cacofonia de vozes, e não como um monólogo. A simultaneidade das reações e perspectivas complica qualquer interpretação que se prefira. Diferentemente da tragédia, a estrutura episódica funciona contra a delimitação de começo e fim, causa e efeito, antes e depois. O começo pode ser arbitrário, do mesmo modo que o final é tentativo. O caráter contínuo e a justaposição constante dos elementos deixam a estrutura aberta e flexível. Como ocorre com a rumba, as improvisações se baseiam em estruturas e tradições anteriores e, por um segundo, voltam à vida na "agoridade" da performance, apenas para continuar se movimentando, encontrando novas audiências, fazendo novas afirmações. Em oposição à tragédia, que impõe suas delimitações para acentuar a singularidade do caso-limite, os elos episódicos e maleáveis refletem como as precipitações radioativas dos ataques se ampliam diariamente, afetando as relações hemisféricas, bem como o restante do mundo. A "guerra ao terrorismo" se expandiu para a América

Latina, particularmente para a Colômbia, onde substituiu a "guerra às drogas" militarizada. Imigrantes sem documentos nos Estados Unidos voltaram para seus países de origem ou então correm o risco de serem presos por trabalhar sem autorização.[7] O Patriot Act [Ato Patriota] autoriza o governo a prender "estrangeiros", "potencialmente por prazo indefinido, por simples suspeita, sem nenhuma audiência".[8] O compromisso de promover a democracia nas Américas, anunciado por Ronald Reagan em 1982, diminuiu consideravelmente. A tentativa de deposição do presidente Hugo Chávez da Venezuela, em abril de 2002, primeiro aplaudido por autoridades governamentais estadunidenses como uma "renúncia", foi mais tarde declarado um golpe apoiado e financiado pelo governo dos Estados Unidos.[9] A perda de entusiasmo para apoiar princípios democráticos na América Latina, a pretexto da nova urgência por autointeresse nacional, evoca a ambivalente relação com a democracia e proteções constitucionais no país, por parte do procurador-geral dos Estados Unidos, John Ashcroft. Os exemplos continuam indefinidamente.

Uma perspectiva hemisférica estende a estrutura espacial e temporal para reconhecer não apenas a interconexão de áreas geográficas e políticas aparentemente separadas, mas também até que ponto nosso passado continua a assombrar nosso presente. A barra oblíqua tranquilizadora entre passado/presente não consegue, de fato, mantê-los distintos. Alusões à tragédia, como as referências a casos-limite, dão a esses acontecimentos uma inteireza estética e uma insularidade política que ofusca nossa compreensão a respeito deles.

Agora é o momento de remapear as Américas. Isso significa reconfigurar os estudos de área da época da Guerra Fria, transformando-a em estudos hemisféricos. Sem assumir de forma alguma que "novas" metodologias e configurações estão livres dos grilhões ideológicos de sua condição originária, a mudança pelo menos nos permite iluminar alguns pontos cegos. Parece urgente e mais do que hora de descentrar a *América* estadunidense, substituindo-a por uma visão hemisférica das *Américas*. Esse remapeamento mostraria também histórias e trajetórias omitidas dos mapas anteriores; poderíamos incluir as rotas criadas por meio de migrações específicas, explorando performances incorporadas como a *pastorela*, *moros y crisitanos*, *carpa* e outras performances que mencionei brevemente neste estudo. Poderíamos examinar como performances rurais antigas, como a Fiesta de la Virgen del Carmen, em Paucartambo, Peru, migram dos Andes para a capital à medida que demandas econômicas crescentes dispersam as populações locais. Esses migrantes levam consigo suas performances, estabelecendo uma versão urbana de sua *fiesta* tradicional. Quando esses migrantes se dispersam para ainda mais longe, para a região de Nova York, por exemplo, sua *fiesta* também viaja, modificando-se novamente na transmissão. Todas essas mudanças são multidirecionais, isto é, elas afetam a maneira como as performances funcionam "em casa", quer essa casa seja agora Lima ou Paucartambo. As maneiras como os princípios organizadores da *fiesta* mudam ou se adaptam – em termos de liderança, financiamento, tomada de decisões, formação dos *comparsas*, modificações da tradição que precisam ser justificadas por tradições em competição e frequentemente inventadas – elucidam muito sobre as múltiplas pressões e atrações do local pelo global. Esses repertórios mostram que as migrações são deixadas de fora de histórias baseadas somente em materiais arquivais e nos oferecem outros lugares e ferramentas críticas para entendê-los.

Reconhecer a performance como objeto de análise válido contribui para nossa compreensão da prática incorporada como uma episteme e uma práxis, um modo de conhecer, bem como de armazenar e transmitir conhecimento e identidade cultural. Como lente metodológica, a performance possibilita aos comentaristas explorar não somente acontecimentos e casos-limite isolados, mas também os roteiros que compõem os imaginários individuais e coletivos. As performances, como a rumba no parque, tornam visíveis esses atores sociais, roteiros e relações de poder que foram deixados de lado e, seguidamente, desapareceram. Os estudos da performance nos permitem dedicar-nos a uma análise histórica constante das práticas performáticas que, ao mesmo tempo, ligam e fragmentam as Américas. Sendo assim, esses estudos cumprem um papel vital no remapeamento. É isso que estou querendo que os estudos da performance façam.

NOTAS

CAPÍTULO 1

[1] O Instituto Hemisférico de Performance e Política é um consórcio de instituições, pesquisadores, artistas e ativistas das Américas, que exploram as intercessões entre a performance e a política (no sentido amplo dos dois termos) no continente desde o século XVI. Para mais informações, ver <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>.

[2] Tim Weiner afirma que "quando Jesusa Rodríguez está em ação – no palco, frente às câmeras, nas ruas, protestando contra a última ofensa – ela pode ser a mulher mais poderosa do México". Tim Weiner, Pummeling the Powerful, with Comedy as Cudgel [Dando uma surra nos poderosos, com a comédia como porrete], *New York Times*, 15 jun. 2001, Caderno A, p. 4.

[3] Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36. Devo o termo "atos de transferência" a Paul Connerton, que o utiliza em seu excelente livro *How Societies Remember*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1989, p. 39.

[4] A distinção "*as/is*" [como/é] é feita por Schechner em *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge, 2002, p. 30-32. Entretanto, discordo dele quanto à sua ideia de que o "é" reflete uma ontologia. Para Schechner, "a performance não é nada mais que ontológica. (...) Ela é totalmente construída socialmente" (em correspondência pessoal). Acho a tensão entre o ontológico e o construído mais ambígua e construtiva, realçando a compreensão dos pesquisadores desse campo de que a performance é tanto "real" quanto "construída".

[5] "A etimologia de 'performance' pode nos dar uma sugestão útil, pois ela não tem nada a ver com 'forma', mas deriva do francês antigo *parfournir*, 'completar' ou 'realizar completamente'." Victor Turner, *From Ritual to Theater*: The Human Seriousness of Play, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 13.

[6] *The Barnhart Dictionary of Etimology* afirma que Steele, escrevendo no jornal *Tatler*, em 1709, usou o termo "no sentido de uma exibição ou entretenimento público" e, em 1711, para se referir a "aquele que performa" Robert K. Barnhart, *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York, H. W. Wilson, 1988, p. 777.

[7] "Vamos nos conhecer uns aos outros melhor ao entrar nas performances um do outro e aprender suas gramáticas e vocabulários." Turner, From a Planning Meeting for the World Conference on Ritual and Performance, *apud* Richard Schechner and Will Appel, Ed., *By Means of Performance*, New York, Cambridge University Press, 1990, p. i.

[8] Susan Blackmore, The Power of Memes, *Scientific American*, p. 65, 2000.

[9] Peggy Phelan, *Unmarked*: The Politics of Performance, London, New York, Routledge, 1993, p. 146.

[10] Joseph Roach, *Cities of the Dead*: Circum-Atlantic Performance, New York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

[11] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2. ed., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1975, p. 6.

[12] Como disse Jacques Derrida ao escrever sobre a noção de performativo em Austin: "Poderia uma elocução performativa ser bem-sucedida se sua formulação não repetisse uma elocução 'codificada' ou iterável?" Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

[13] *Ibidem*, p. 326.

[14] Esta é uma alusão a uma frase famosa de Gertrude Stein – "There is no there there" –, em *Everybody's Autobiography*, sobre a experiência de não conseguir encontrar a casa onde passara a infância, em Oakland, Califórnia, em uma de suas visitas aos Estados Unidos. [N.T.]

[15] Ver, por exemplo, Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York, Free Press, 1915.

[16] Ver: John Searle, What is a speech act?, in Max Black, Ed., *Philosophy in America*, Ithaca, Cornell University Press, 1965; Dell Hymes, Breakthrough into Performance, in D. Ben-Amos and K. S. Goldstein, Ed., *Folklore, Performance and Communication*, Hague, Mouton, 1975; Dell Hymes, The Ethnography of Speaking, in T. Gladwin and W. Sturtevant, *Anthropology and Human Behavior*, Washington, Anthropological Society of Washington, 1982; Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, Rowley, MA, Newbury House, 1977; Charles Briggs, *Competence in Performance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988; Michelle Rosaldo, The Things We Do with Words, *Language and Society*, v. 11, p. 203-235, 1982. Agradeço a Faye Ginsburg e Fred Myers por terem auxiliado a classificar as várias correntes da antropologia que lidam com performance e performatividade. Agradeço também a Aaron Glass, cujo manuscrito não publicado, "Performance & Performativity: Cultural & Linguistic Models" (junho de 2002), contribuiu para esclarecer algumas das influências nessas correntes.

[17] Turner, *From Ritual to Theater*, p. 9.

[18] Michael Kirby, Environmental Theatre, in E. T. Kirby, Ed., *Total Theatre*, New York, Dutton, 1969, p. 265.

[19] "Eles tinham algo muito surpreendente. Em cada uma das quatro esquinas ou voltas que a estrada fazia, estava construída uma montanha e de cada montanha subia um penhasco alto. A parte mais baixa era feita como um prado, com moitas de ervas e flores e tudo mais que há em um campo viçoso; a montanha e o penhasco eram tão naturais como se tivessem crescido ali. Era uma coisa maravilhosa de ver, pois havia muitas árvores: árvores silvestres, árvores frutíferas e árvores de flores, e cogumelos e fungos e o líquen que cresce nas árvores da floresta e em pedras. Havia até velhas árvores quebradas; em um lugar era como uma mata espessa e em outro era mais aberto. Nas árvores havia muitos pássaros, tanto grandes quanto pequenos: falcões, corvos, corujas; e na mata, muita caça; havia veados, lebres, coelhos, coiotes e um número grande de cobras. Estas últimas eram amarradas e suas presas, retiradas, pois a maioria delas era do gênero víbora, uma légua de comprimento e tão grossas como o braço de um homem na axila. (...) A fim de que nada pudesse faltar para fazer a cena parecer completamente natural, havia caçadores com seus arcos e flechas bem escondidos na montanha. (...) Era preciso um olhar aguçado para ver esses caçadores, tão escondidos estavam e tão cobertos com galhos e liquens das árvores, pois os animais de caça chegariam facilmente até os pés dos homens escondidos desta forma. Antes de atirar, esses caçadores faziam muitos gestos que atraíam a atenção do público, que de nada suspeitava." Friar Toribio Motolinía, *History of the Indians of New Spain*, ed. and trans. Elizabeth Andros, Berkeley, CA, Cortés Society, 1950, p. 102-103.

[20] Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

[21] Patrice Pavis, Ed., *The Intercultural Performance Reader*, London, Routledge, 1996, p. 25.

[22] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 10.

[23] Em espanhol, "el performance" em geral se refere a acontecimentos vindos dos negócios ou da política, enquanto o feminino "la performance" geralmente denota aqueles que vêm das artes. Agradeço a Marcela Fuentes por esta observação.

[24] Michel de Certeau, *The Writing of History*, trans. Tom Conley, New York, Columbia University Press, 1988, p. xxv.

[25] Em *Colonial Encounters*, por exemplo, Peter Hulme discute a narrativa do encontro dentro da rubrica geral de "discurso colonial", acentuando assim os tropos e "práticas baseadas linguisticamente" que se originaram dele. Peter Hulme, *Colonial Encounters*: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797, London, Routledge, 1986, p. 2.

[26] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red, 1983, p. 4; Diana Taylor, *Disappearing Acts*: Spectacles of Gender and Nationality in Argentina's Dirty War, Durham, Duke University Press, 1997, p. 119.

[27] Ángel Rama, *The Lettered City*, trans. John Charles Chasteen, Durham, NC, Duke University Press, 1996, p. 29-30.

[28] Enrique Florescano, *Memory, Myth, and Time in Mexico*: From the Aztecs to Independence, trans. Albert G. Bork, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 39.

[29] Certeau, *The Writing of History*, p. 216.

[30] Walter W. Skeat, *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*, New York, Perigree Books, 1980, p. 24.

[31] *Ibidem*, p. 443.

[32] Richard Flores, *Los Pastores*: History and Performance in the Mexican Shepherd's Play of South Texas, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1995.

[33] Max Harris, *Aztecs, Moors, and Christians*: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain, Austin, University of Texas Press, 2000.

[34] Rebecca Schneider, em "Archives Performance Remains", pergunta: "(...) ao privilegiar um entendimento de performance como uma recusa em permanecer, será que ignoramos outras maneiras de conhecer, outras maneiras de lembrar, que podem se situar precisamente nas maneiras em que a performance permanece, mas permanece de modo diferente?" Rebecca Schneider, Archives Performance Remains, *Performance Research*, v. 6, n. 2, p. 101, 2001.

[35] Jesús Martín-Barbero, Memory and Form in the Latin American Soap Opera, trans. Marina Elias, in Robert C. Allen, Ed., *To Be Continued... Soap Operas around the World*, London, Routledge, 1995, p. 276-284.

[36] *Apud* Thomas A. Abercrombie, *Pathways of Memory and Power*: Ethnography and History among an Andean People, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. 12.

[37] Pierre Nora, Between Memory and History: Les lieux de memoire, in Genevieve Fabre and Robert O'Meally, Ed., *History and Memory in African-American Culture*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 284, 289.

[38] Embora pareça intuitivo que o acontecimento ao vivo associado com o repertório precederia a documentação do arquivo, isso não é, necessariamente, o caso. Uma performance teatral "ao vivo" pode bem interpretar um texto antigo. Ou, para dar um tipo diferente de exemplo, obituários de pessoas famosas são em geral escritos antes de sua morte, de modo que a mídia tem acesso imediato ao material na época certa.

[39] Unesco, *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, disponível em <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/index. html>, acesso em 2002. O documento da Unesco continua: "(...) a Unesco procura chamar atenção para os espaços culturais ou formas tradicionais e populares de expressão cultural. Temos de deixar clara a diferença entre um espaço cultural e um sítio. Do ponto de vista do patrimônio cultural, um sítio é um lugar em que são encontrados restos físicos criados pelo gênio humano (monumentos ou ruínas). Um 'espaço cultural' é um conceito antropológico que se refere a um lugar em que ocorre, de modo regular, uma forma de expressão cultural tradicional ou popular. Porém, o valor de tal expressão cultural não depende necessariamente de um espaço particular. Por exemplo, quando contadores de histórias realizam sua arte, seja no mesmo espaço, seja em horários fixos, temos um espaço cultural. Mas outros contadores de histórias podem, por tradição, ser performers itinerantes, e sua performance, uma expressão cultural. Ambos, espaços culturais e expressões culturais, se qualificam a ser considerados como obras-primas do patrimônio oral e intangível da humanidade."

[40] Mary Carruthers, *The Book of Memory*: A Study of Memory in Medieval Culture, New York, Cambridge University Press, 1990, p. 16.

[41] Certeau, *The Writing of History*, p. 216. Grifos no original.

[42] Sigmund Freud, A Note Upon the "Mystic Writing-Pad", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. James Strachey, London, Hogarth Press, 1953-1966, p. 229.

[43] Jacques Derrida, Freud and the Scene of Writing, in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 197.

[44] Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, New York, Hill and Wang, 2001, p. 32.

[45] Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers, New York, Noonday Press, 1988, p. 110. Ele acrescenta: "Vamos, portanto, usar *língua*, *discurso*, *fala* etc., para significar unidade ou síntese, seja verbal ou visual (...) mesmo os objetos se tornarão fala, se eles significam algo" (p. 111). Em seu trabalho póstumo, *O império dos signos*, Barthes se refere a "três escritas" na performance *bunraku* para indicar "três lugares de espetáculo: o manipulador, o marionete, o vociferante: o gesto efetuado, o gesto efetivo e o gesto vocal". Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang, 2000, p. 48-49.

[46] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Folklore's Crisis, *Journal of American Folklore*, v. 111, n. 441, p. 309-311, Summer 1998.

[47] Este não é o mesmo projeto que o dos muitos chamados programas interdisciplinares nos Estados Unidos, em que grupos de pesquisadores, treinados em um campo de estudo tradicional, dão aulas em colaboração em um curso determinado. Em vez disso, os estudos de performance ajudam os alunos a adquirir o treinamento de que precisam para examinar, com rigor, materiais do arquivo e do repertório, mesmo ao desafiar os limites do "campo".

[48] Ver *Dwight Conquergood, Interdisciplinary Interventions and Radical Research*, Paper apresentado no Cultural Intersections Conference, Northwestern University, Oct. 9, 1999.

[49] *Oxford English Dictionary.*

[50] Ver Taylor, *Disappearing Acts*, cap. 5. Volto ao conceito de "percepticídio" no último capítulo deste livro.

[51] Ver Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott, Austin, University of Texas Press, 1988.

[52] Agradeço a Doris Sommer por esta observação.

[53] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steve Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 117.

[54] Ver Richard Trexler, We Think, They Act: Clerical Readings of Missionary Theatre in Sixteenth-Century New Spain, in Steven L. Kaplan, Ed., *Understanding Popular Culture*: Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century, Berlin, Mouton, 1984, p. 189-227. Ver também a crítica de Max Harris sobre

o argumento de Trexley em Max Harris, Disguised Reconciliations: Indigenous Voices in Early Franciscan Missionary Drama in Mexico, *Radical History*, v. 53, p. 13-22, Spring 1992.

[55] Ver Harris, *Aztecs, Moors and Christians*, p. 23.

[56] Ver Motolinía, *History of the Indians of New Spain*, cap. 15. Ver também Max Harris, *The Dialogical Theatre*, New York, St. Martin's Press, 1993, cap. 6; James Scott, *Domination and the Arts of Resistance*: Hidden Transcripts, New Haven, Yale University Press, 1990.

[57] Ver Jill Lane, On Colonial Forgetting: The Conquest of New Mexico and Its History, in Peggy Phelan and Jill Lane, Ed., *The Ends of Performance*, New York, New York University Press, 1998.

[58] *Ibidem*, p. 58.

[59] Bourdieu define *habitus*: "As estruturas constitutivas de um tipo particular de ambiente (por exemplo, as condições materiais de existência características de uma condição de classe) produzem o *habitus*, sistemas de disposições duráveis e cambiáveis, estruturas estruturadas, predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípios de geração e estruturação de práticas e representações que podem ser 'reguladas' e 'regulares' sem, de alguma maneira, ser o produto da obediência de regras, objetivamente adaptadas a seus alvos sem pressupor um ato consciente de visar fins ou exprimir o domínio das operações necessárias para alcançá-los, sendo tudo isso orquestrado coletivamente sem ser o produto da ação de orquestração de um maestro." Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1972, p. 72.

[60] Para uma reflexão sobre essa questão, ver James Clifford, Introduction: Partial Truths, in James Clifford and George E. Marcus, *Writing Culture*: The Poetics and Politcs of Ethnography, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 1-26.

[61] Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection*: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America, New York, Oxford University Press, 1997, p. 4.

[62] Friar Francisco de Ávila, *The Huarochiri Manuscript*: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion, ed. Frank Salomon, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 41.

[63] Friar Diego Durán, *History of the Indies of New Spain*, trans. Doris Heyden, Norman, London, University of Oklahoma Press, 1994, p. 3.

[64] José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

[65] Patrick Johansson, Ed., *Teatro mexicano*: historia y dramaturgia, Ciudad de México, Consejo para la Cultura y las Artes, 1992, p. 30, v. 1, Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos (citação de Frei Juan de Torquemada).

[66] Fernando Alvarado Tezozómoc, Thus They Have Come to Tell It, in *Crónica mexicana*. Códice Ramírez, Ciudad de México, Porrúa, 1987, p. 4-6, *apud* Miguel León-Portilla, *Pre-Columbian Literatures of Mexico*, trans. Grace Lobanov and Miguel León-Portilla, Norman, University of Oklahoma Press, 1969, p. 117.

[67] Abercrombie, *Pathways of Memory and Power*, p. 6.

[68] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*: Tourism, Museums, and Heritage, Berkeley, University of California Press, 1998.

[69] Bruno Latour, A Few Steps toward an Anthropology of the Iconoclastic Gesture, in *Science in Context*, v. 10, n. 1, p. 63, 1997.

[70] Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex*, trans. and ed. Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble, Santa Fe, NM, School of American Research, University of Utah, 1982, prólogo ao Livro 1, p. 56, 57.

[71] *Ibidem.*

[72] "ĭmĭtāri (...) de la misma familia que *imago* 'imagen'" [da mesma família que imago "imagem"]. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961, p. 332.

[73] James Lockhart, *The Nahuas After the Conquest*, Stanford, Stanford University Press, 1992, p. 238.

[74] "Os *ixiptlas* estavam em toda parte, os poderes sagrados representados no que chamaríamos de multimídia em qualquer festival – uma imagem de pedra, ricamente vestida e equipada para a ocasião; em figuras elaboradamente construídas de massa de sementes; no corpo vivo do alto-sacerdote com suas insígnias divinas e na imagem viva do deus que ele iria matar: *ixiptlas* humanos, vegetais e minerais." Havia três critérios: (1) era "uma coisa feita, construída"; (2) "recebia formalmente o 'nome' do poder sagrado particular e era adornado com algumas de suas insígnias características"; (3) "era temporário, preparado para a ocasião, feito e desfeito durante o desenrolar da ação. (As grandes imagens dentro dos santuários (...) não eram descritas como *ixiptlas*, nem eram levadas em procissão ou exibidas publicamente.)" Inga Clendinnen, *The Aztecs*: An Interpretation, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1991, p. 252.

[75] *Ibidem.*

[76] Remi Simeon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno, 1977; Clendinnen, *The Aztecs*: An Interpretation, p. 253.

[77] Sahagún, *Florentine Codex*, The Ceremonies, prólogo ao Livro 2, p. 53.

[78] A performance era certamente crucial para se manter a ordem sociopolítica. O poder político era sustentado pela hegemonia, e não pela força. Ver Ross Hassig, *Aztec Warfare*: Imperial Expansion and Political Control, Norman, University of Oklahoma Press, 1988, p. 19. Devido à necessidade de manter a ordem hegemônica, a performance servia para manter e comunicar o domínio (militar, político, social). O poder era tornado visível por meio da demonstração de força e ordem (as Guerras das Flores, guerras de conquista, códigos de vestuário).

[79] Sahagún, *Florentine Codex*. Introductions and Indices, prólogo ao Livro 1, p. 45.

[80] Ver Steven Mullanay, *The Place of Stage*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988. O livro apresenta uma análise do "espetáculo de estranheza" e da política de repúdio (em especial o cap. 3, "The Rehearsal of Cultures").

[81] Maya Ramos Smith *et al.*, Ed., *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*: ensayos y antología de documentos, Ciudad de México, Conaculta, INBA, Citru, 1998, p. 239-240. As citações que se seguem também são dessa mesma fonte; as traduções são de minha autoria.

[82] The Ordinances of Tomás López, of the Royal Audience of Confines, promulgated in 1552, in Friar Diego de Landa, *Yucatán*: Before and After the Conquest, trans. William Gates, Cidade do México, San Fernando, 1993.

[83] Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed. and trans. Lewis A. Coser, University of Chicago Press, 1992, p. 38.

[84] Roach, *Cities of the Dead*, p. 26.

[85] Ver María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas/The Mexican Castes*, Milão, Olivetti, 1989.

[86] Durán, por exemplo, havia dito que a conversão religiosa era aceita alegremente, que os índios "começaram a abandonar seus ídolos. Eles os quebravam, zombavam deles, pisavam neles e demoliam os postes [*cues*] onde essas imagens estavam (...) era algo espantoso ver os milhões que vinham para esse batismo e que abandonaram a cegueira em que haviam vivido". Durán, *History of the Indies of New Spain*, p. 562.

[87] Sahagún, *Florentine Codex*.

[88] Friar Diego Durán, *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*, ed. and trans. Fernando Horcasitas e Doris Heyden, Norman, University of Oklahoma Press, 1971, p. 51.

[89] A citação é: "andan mirando como monos para contrahacer todo cuanto ven. " Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, Ciudad de México, Porrúa, 1969, Livro 1, cap. XV, p. 104.

[90] Ver W. J. T. Mitchell, *Iconology*: Image, Text, Ideology, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

[91] James Lockhart, em *The Nahuas After the Conquest*, descreve a transmissão da memória social, administrativa e individual por meio da prática indígena de ter imagens de santos em pequenos espaços sagrados. Essas práticas, que pareciam cristãs, continuaram a organizar a comunidade depois da Conquista. O *santopan* ("onde está o santo", um termo para uma subentidade do *altepetl*, uma área administrativa ou "entidade sociopolítica"), o *teocalli* ou casa do deus, e as pequenas casas individuais para os santos ("meu pequeno prédio onde está uma imagem"), todos ajudaram a transmitir a "identidade da casa" ou da comunidade de uma geração a outra. Os santos, afirma Lockhart, também apoiavam reivindicações ao direito a terras, pois eram vistos como "pais de seu povo e proprietários verdadeiros da terra da unidade" (p. 237).

[92] Roach, *Cities of the Dead*, p. 2.

[93] Ver Stafford Poole, *Our Lady of Guadalupe*: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797, Tucson, University of Arizona Press, 1996, p. 12.

[94] Há Virgens particulares em muitas partes do mundo colonizado pelos católicos: Virgem da Candelária, Virgen del Carmen, Virgen del Camino, Virgen de la Soledad, ou Virgen de Zopopan (Guadalajara), pesquisada por Mary Louise Pratt. Pratt investiga as maneiras como a Virgen de Zopopan se "multiplicou" desde 1734 até alcançar seus novos devotos. Mais recentemente, em 1998, ela reapareceu em Los Angeles como "La Viajera" (a viajante), a fim de poder estar próxima da população mexicana, que poderia ir até ela com segurança.

[95] Diego de Landa, *apud* Inga Clendinnen, *Ambivalent Conquests*, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1987, p. 194.

[96] Clendinnen, *Ambivalent Conquests*, p. 83.

[97] Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, p. 260.

CAPÍTULO 2

[1] Gary Richman, Expedition Claims to Have Found New Tribe in Amazon Rain Forest, *Valley News*, Lebanon, NH, September 11, 1995, A8.

[2] Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1989, p. 64.

[3] Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 20 *passim.*

[4] As referências a esta carta estão em: B. W. Ife, Ed. and trans., *Letters from America*: Columbus's First Accounts of the 1492 Voyage, London, King's College London, School of Humanities, 1992; e R. H. Major, Ed., *Christopher Columbus*: Four Voyages to the New World, letters and selected documents, Gloucester, MA, Peter Smith, 1978. A carta original de Colombo ao Rei e à Rainha, escrita em 1493, foi seu primeiro relato de sua viagem. Na Introdução à edição organizada por Major, John E. Fagg comenta a instabilidade do texto: "Esta carta aparentemente estava junto com outra que se perdeu, que tinha sido despachada por Colombo para Fernando e Isabel. O original de nossa carta também desapareceu, embora tenham restado oito cópias dela. Em 1847, quando R. H. Major editou esta seleção de documentos para a Hakluyt Society, ele se baseou na coleção valiosa de Martín Fernández de Navarrete. Mais tarde, a Hakluyt Society lançou uma publicação semelhante, mas, no caso da carta sobre a primeira viagem, foi possível usar um texto mais preciso, baseado em um fólio desconhecido por Major" (p. vii).

[5] Christopher Columbus, *The Journal of Christopher Columbus*, trans. Cecil Jane, New York, Clarkson N. Potter, 1960, p. 23.

[6] Christopher Columbus, *The Four Voyages of Christopher Columbus*, ed. and trans. J. M. Cohen, Middlesex, Inglaterra, Penguin Books, 1969, p. 53.

[7] Major, *Christopher Columbus*, First Letter, p. 16-17.

[8] B. W. Ife, tradutor e organizador da edição da "Carta aos monarcas", de Colombo, publicada pelo King's College, diz que o ato de posse incluiu três passos essenciais: "Ele assumiu uma forma física, simbólica (cortar um ramo

de árvore, beber água e comer frutas) e, para ser válido perante a lei, precisou ter testemunhas, de preferência representantes da Coroa. Além disso, aqueles que estavam sendo expropriados tinham, eles próprios, de dar permissão; daí o significado de Colombo insistir em não haver oposição." Christopher Columbus, *Letters from America*: Columbus' First Accounts of the 1492 Voyage, ed. and trans. B. W. Ife, London, King's College London, 1992, p. 25, n. 2.

[9] Stephen Greenblatt, Ed., *New World Encounters*, Berkely, University of California Press, 1993, p. 55; Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trans. Richard Howard, New York, Harper Colophon, 1984.

[10] Patricia Seed, em *Ceremonies of Possession*, faz uma observação importante ao dizer que, embora esses roteiros sejam "prontamente compreendidos" pelos compatriotas dos colonizadores, havia diferenças significativas nos roteiros entre os grupos de colonizadores nas Américas – espanhóis, britânicos, portugueses, franceses e holandeses. "Seus rituais, cerimônias e atos simbólicos no ultramar eram baseados em ações, gestos, movimentos ou discursos familiares e, assim, eram prontamente compreendidos por eles e por seus companheiros sem elaboração e frequentemente seu debate também" (p. 3). Porém, ela adverte que seria um erro estender essa familiaridade para "homogeneizar os cinco maiores poderes colonizadores das Américas em uma entidade única: a 'Europa'" (p. 3). Os roteiros do descobrimento têm em comum características notáveis, mas manifestam também importantes variações de um tema. Patricia Seed, *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1942-1640*, New York, Cambridge University Press, 1995.

[11] Major, *Christopher Columbus*, First Letter, p. 29.

[12] Columbus, *The Journal of Christopher Columbus*, p. 23-24.

[13] Ife, *Letters from America*, p. 27.

[14] Columbus, *The Journal of Christopher Columbus*, p. 57. As citações que se seguem são da mesma fonte.

[15] Greenblatt, *New World Encounters*, p. 61.

[16] Por exemplo, a afirmação de Durán de que eles eram judeus (ver cap. 1).

[17] Anthony Pagden, em seu "Translator's Preface" a Hernán Cortés, *Letters from Mexico* (New Haven, Yale University Press, 1986), afirma: "Como Colombo e Vespúcio antes dele, Cortés entendeu a importância política completa da imprensa. Seria mais difícil para a Coroa ignorar a legitimação pública aberta de seu comportamento do que uma solicitação pública, que é provavelmente uma das razões pelas quais as cartas foram banidas em 1527. Mas Cortés era também mais consciente da importância de defender seu caso ante a posteridade. Se sua *fama et gloria* que, como ele sabia, eram as posses mais preciosas e mais precárias de um nobre, poderiam sobreviver, elas tinham de ser preservadas para a geração seguinte em seus próprios termos e impressas" (p. xliv).

[18] Susanne Zantop, *Colonial Fantasies*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 2.

[19] Patricia Seed, The Requirement: A Protocol for Conquest, em *Ceremonies of Possession.*

[20] Bartolomé de las Casas, *Obra indigenista*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 165; Juan Ginés de Sepúlveda, *Demócrates segundo, o de las justas causas de la guerra contra los índios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

[21] David E. Stannard, *American Holocaust*: The Conquest of the New World, New York, Oxford University Press, 1992, p. x.

[22] Coco Fusco, *English is Broken Here*: Notes on Cultural Fusion in the Americas, New York, New Press, 1995, p. 39.

[23] Ver o cap. 1 para uma discussão da performance como objeto nos estudos da performance e como lente teórica.

[24] Ver James Clifford, *The Predicament of Culture*: Twentieth-century Etnography, Literature and Art, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1988.

[25] Para uma discussão das feiras etnográficas, ver Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye*: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle, Durham, Duke University Press, 1996.

[26] Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Portilla descreve *relajo* como um processo em três partes: (1) um deslocamento da atenção do que está sendo oferecido como valor/tópico a ser aceito; (2) o sujeito assume uma posição de dessolidarização com o valor/tópico; (3) por meio de gestos ou palavras, ele/a convida os outros a se juntarem no ato de dessolidarização (p. 19).

[27] Fusco, *English Is Broken Here*, p. 57.

[28] O comentário foi feito durante uma discussão que se seguiu a minha palestra "A Savage Performance", na série de palestras intitulada "Performing Identities", no Center for Ideas and Society, University of California, Riverside, 28 de fevereiro de 1997.

[29] Fusco, *English Is Broken Here*, p. 57; Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, St. Paul, MN, Graywolf Press, 1993, p. 112.

[30] A despeito de toda encenação e estilo de representação, muitos membros do público acreditaram na performance. Apesar de Fusco e Gómez-Peña terem pretendido representar "a identidade de um outro para um público branco" (Fusco, *English Is Broken Here*, p. 37), eles nunca imaginaram que seriam levados ao pé da letra. Em seu ensaio escrito depois dessa experiência, Fusco observa que mais da metade de seus 150 mil espectadores acreditaram que os guatinauis eram "verdadeiros". Isso aconteceu apesar da informação, colocada nas paredes ao redor da jaula, formulada de acordo com a tradição de uma prática representativa – pois não brancos e aberrações têm sido expostos há séculos.

[31] Ver o vídeo de Coco Fusco e Paula Heredia, *The Couple in a Cage*: A Guatinaui Odissey, 1993.

[32] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 9.

[33] Guillermo Gómez-Peña, Palestra, Darmouth College, 1995.

[34] Fusco, *English Is Broken Here*, p. 50.

[35] *Ibidem*, p. 40.

[36] Portilla, *La fenomenología del relajo*, p. 19.

[37] Ver Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 109.

[38] Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ, 1986, p. 37.

[39] Aplicar termos como "real" ou "autêntico" em relação ao comportamento cultural tem sido problematizado continuamente por pessoas como Clifford, *The Predicament of Culture*, Schechner, *Between Theater and Anthropology* e Rony, *The Third Eye*. Ver também Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*: Multiculturalism and the Media, New York, Routledge, 1994. Diante disso, não será preciso discutir essas questões em detalhes.

[40] Fusco, *English Is Broken Here*, p. 37, 40 e 50.

CAPÍTULO 3

[1] Todas as traduções do espanhol são de minha autoria. Minha tradução de passagens de *I, Too, Speak of the Rose* baseia-se na tradução de William I. Oliver, publicada em George Woodyard, Ed., *The Modern Stage in Latin America*: Six Plays, New York, E. P. Dutton, 1971.

[2] Bernal Díaz del Castillo, em *The Conquest of New Spain*, descreve muitas das maravilhas de Tenochtitlán, citando, entre elas, "as grandes canoas que podiam entrar no jardim, vindas do lago, através de um canal que haviam aberto". Bernal Díaz del Castillo, *The Conquest of New Spain*, trans. J. M. Cohen, London, Penguin, 1963, p. 251.

[3] Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, England, Cambridge University Press, 1989, p. 37.

[4] James Lockhart, em *The Nahuas After the Conquest*, relata o seguinte: "Na lenda de Sula (área de Tlalmanalco, na parte mais ao noroeste de Chalco), como foi registrado no final do século XVII, a escolha de São Tiago como padroeiro aconteceu da maneira seguinte: quando os espanhóis, pouco tempo depois da Conquista, disseram que era hora de Sula decidir sobre um santo, as pessoas delegaram a tarefa aos dois mais velhos e sábios entre eles. Dormindo em um colchão, cada um teve um sonho em que São Tiago apareceu em grande esplendor, declarando vir da Pérsia (isto é, de longe) e anunciou que seria o santo de Sula. Ainda em dúvida na manhã seguinte, os dois anciãos fizeram perguntas um ao outro e, ao descobrir que seus sonhos tinham sido idênticos, proclamaram a escolha de São Tiago ao povo. Esses dois cidadãos mais velhos (embora fossem chamados de modos diferentes) são uma encarnação do par autóctone, representando a organização dual de Sula (...); um deles, como 'Senhor das codornas' e 'Serpente codorna', também representa a divindade totêmica pré-Conquista. Portanto, faz-se com que os portadores indígenas da identidade étnica endossem o santo e se associem a ele, que pode então ser visto como tendo sido assim consagrado no papel de símbolo sagrado da comunidade." James Lockhart, *The Nahuas After the Conquest*, Stanford, Stanford University Press, 1992, p. 236.

[5] Marianne Hirsch e Valerie Smith organizaram um número especial de *Signs*, "Gender and Cultural Memory" (outono 2002), dedicado à questão de se associar memória cultural e gênero. Elas observam na introdução que, até onde se sabe, esse volume "oferece a primeira oportunidade, desde 1987 [o número especial de *Michigan Quarterly Review* "Women and Memory"], para um diálogo interdisciplinar e internacional entre teorias feministas e teorias da memória cultural" (p. 4).

[6] A maior parte da população do México é mestiça. Como afirma Alan Knight, "o índio 'puro' era tão raro culturalmente quanto biologicamente" (p. 76). Poder-se-ia dizer o mesmo do europeu. Para uma discussão da formação racial do México, ver: Alan Knight, Racism, Revolution, and *Indigenismo*: Mexico, 1910-1940, in Richard Graham, Ed., *The Idea of Race in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 1990; Douglas R. Cope, *The Limits of Racial Domination*: Plebeian Society in Colonial Mexico, 1660-1720, Madison, University of Wisconsin Press, 1994; Robert H. Jackson, *Race, Caste, and Status*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999.

[7] Ver María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas/The Mexican Castes*, Milão, Olivetti, 1989.

[8] Teoricamente, raça dizia respeito a sangue e cor da pele, mas, na prática, dizia respeito a estilo de vida, classe e ambiente. Como diz Robert H. Jackson, as castas eram "baseadas na ancestralidade documentada, bem como na cor da pele, que estabeleciam distinções legais entre pessoas de ascendência europeia e de ascendência indígena ou africana (...) Contudo, outros critérios também figuravam na criação da identidade racial, tais como pressuposições estereotipadas sobre cultura, comportamento e (...) lugar de residência" (Jackson, *Race, Caste, and Status*, p. 4). "Índio", como observa Knight, era uma designação étnica, e não racial, baseada na "língua, vestimentas, religião, organização social, cultura e consciência". Knight, Racism, Revolution, and *Indigenismo*, p. 73.

[9] Cope, *The Limits of Racial Domination*, p. 18.

[10] Para uma análise detalhada do sistema de castas, ver Cope, *The Limits of Racial Domination*, Capítulo 1; e Jackson, *Race, Caste, and Status*, Capítulo 2.

[11] Justo Sierra, por exemplo, um dos grandes educadores do final do século XVII e início do século XIX, promoveu a imigração europeia "a fim de obter um cruzamento com a raça indígena, pois apenas o sangue europeu pode evitar que o nível de civilização (...) afunde, o que significaria regressão, e não evolução". Sierra, *Political Evolution of the Mexican People*, *apud* Knight, Racism, Revolution, and *Indigenismo*, p. 78.

[12] Miguel León-Portilla, Ed., *Huehuehtlahtolli, testimonios de la antigua palabra*, Ciudad de México, SEP y Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 91.

[13] Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 71, v. I.

[14] Connerton, *How Societies Remember*, Capítulo 3.

[15] Compreendo a diferença entre as mexicano-americanas e as chicanas como uma diferença de posicionamento político. A mulher é para a feminista o que a mexicano-americana é para a chicana – a última reflete um compromisso com questões de justiça social e igualdade.

[16] Alfredo López Austin, em "La parte feminina del cosmos", observa que, "como em outras concepções do mundo, o pensamento mesoamericano não aceitava a possibilidade de seres puros. Tudo o que existia, até mesmo os deuses, era uma mistura da essência do masculino e do feminino. Era a predominância de uma destas que determinava a classificação". Alfredo López Austin, La parte feminina del cosmos, en *Arqueología Mexicana*, v. 5, n. 29, p. 6, 1998.

[17] *Ibidem.*

[18] Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex*, trans. and ed. Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble, Santa Fe, NM, School of American Research, University of Utah, 1982, Book I, p. 17, 21, 11, 19.

[19] Ver Rosemary A. Joyce, *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*, Austin, University of Texas Press, 2000, especialmente o Capítulo 5, "Becoming Human", em que ela observa como "os padrões cosmológicos de complementaridade de gênero, inscritos nos mitos, práticas rituais e representações monumentais astecas, eram também incorporados na escala temporal monumental de narrativas de origens reais dos méxicas. Susan Gillespie mostra que as genealogias oficiais astecas se baseavam na transmissão do direito de governar por meio das mulheres, que eram especialmente tratadas como vínculos às tradições de criação" (p. 172).

[20] Ver Cecília F. Klein, Fighting with Femininity: Gender and War in Aztec Mexico, in Richard Trexler, Ed., *Gender Rhetorics*, Binghamton, MRTS, 1994, p. 107-146. Ver também Richard C. Trexler, *Sex and Conquest*, New York, Cornell University Press, 1995.

[21] Joyce, *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*, p. 172.

[22] Ver Codex Mendoza, em Sahagún, *Florentine Codex*, livros 2 e 6; Alfredo López Austin, *La educación de los antiguos nahuas*, Ciudad de México, Ediciones El Caballito, 1985, v. I e II; Joyce, *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*, capítulo 5.

[23] Díaz del Castillo, Doña Marina's Story, *The Conquest of New Spain*, p. 85.

[24] Podem-se encontrar referências contemporâneas a ela em: *Florentine*, de Sahagún; *The Conquest of New Spain*, de Bernal Díaz del Castillo; Francisco López de Gómara, *Cortés*: The Life of the Conqueror by His Secretary, trans. Lesley Byrd Simpson, Berkeley, University of California Press, 1964; e uma carta de Cortés ao Rei da Espanha. Inúmeros livros, artigos, peças, poemas, ensaios e artigos de jornais foram escritos sobre ela. O repertório mexicano e mexicano-americano está também cheio de danças com máscaras e outros tipos de performances em que La Malinche tem um papel proeminente (embora em geral fantasticamente divergente).

[25] Octavio Paz, *The Labyrinth of Solitude*: Life and Thought in Mexico, trans. Lysander Kemp, New York, Grove Press, 1961, p. 80.

[26] *Ibidem.*

[27] D. A. Brading, *Mexican Phoenix*: Our Lady of Guadalupe, Cambridge, England, Cambridge University Press, 2001, p. 9.

[28] Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, Ciudad de México, Grijalbo, 1987, p. 173.

[29] María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1967. Moliner define mestiço/a deste modo: "(Do latim tardio <mixticius> deriv. de <mixtus>, partic. de <miscere>; v. <mixto>.) filho de pais de raças distintas. Particularmente, filho de índio e branco. Também se aplica aos animais e às plantas procedentes do cruzamento de indivíduos de raças distintas" (p. 402). O verbo *mestizar* traz uma ideia de julgamento, pois é definido como "adulterar a pureza de uma raça pelo cruzamento com outras" (p. 402). A palavra *mestizaje*, segundo o dicionário, apenas recentemente foi admitida na língua oficial, controlada pelo *Diccionario de la Real Academia Española.*

[30] Gilberto Freyre, na década de 1930, por exemplo, declara o seguinte: "Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado." Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*, 46. ed., Rio de Janeiro, Record, 2002, p. 163.

[31] Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961.

[32] Eric Wolf, *Sons of Shaking Earth*, Chicago, University of California Press, 1959, p. 238.

[33] Ver Rachel Phillips, Marina/Malinche: Masks and Shadows, in Beth Miller, Ed., *Women in Hispanic Literature*: Icons and Fallen Idols, Berkeley, University of California Press, 1983.

[34] Robert J. C. Young, *Colonial Desire*: Hybridity in Theory, Culture and Race, London, New York, Routledge, 1995, p. 19.

[35] Ignacio Ramírez, *Discursos y artículos*, Ciudad de México, Imprenta Victoria, 1915, p. 5, *apud* Phillips, Marina/Malinche, p. 111.

[36] Um periódico de estudos latino-americanos, *Nepantla*, é publicado pela Duke University Press. Artistas mexicanos e chicanos como Guillermo Gómez-Peña e Gloria Anzaldúa também escrevem sobre sua experiência de *nepantla.*

[37] Robert Stam, Specificities: From hybridity to the Aesthetics of Garbage, *Social Identities*, v. 3, n. 2, p. 277, 1997.

[38] José Vasconcelos, *The Cosmic Race/La raza cósmica*, trans. Didier T. Jaén, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 102.

[39] Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trans. Richard Howard, New York, Harper Colophon, 1984, p. 101.

[40] *Apud* Brading, *Mexican Phoenix*, p. 297.

[41] Discuto este ponto em mais detalhes em Diana Taylor, *Theatre of Crisis*: Drama and Politics in Latin America, Lexington, University of Kentucky Press, 1990, Capítulo 4.

[42] Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La frontera*: The New Mestiza, San Francisco, Sinisters, Aunt Lute, 1987, p. 78.

[43] Cherríe Moraga, *Loving in the War Years*, Boston, South End Press, 1983, p. 100.

[44] Sandra Cisneros, Little Miracles, Kept Promises, in *Woman Hollering Creek*, New York, Random House, 1991, p. 124.

[45] Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures*: Strategies for Entering and Leaving Modernity, trans. Christopher L. Chiappari e Silvia L. López, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 11, n. 1.

[46] Walter W. Skeat, *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*, New York, Perigree Books, 1980.

[47] Os debates sobre a inferioridade, até mesmo sobre o caráter não humano, de uma espécie (e não raça) híbrida são descritos em Young, *Colonial Desire*, cap. 1.

[48] William Rowe and Vivian Schelling, *Memory and Modernity*: Popular Culture in Latin America, London, Verso, 1991, p. 231.

[49] David E. Stannard, em *American Holocaust*: *The Conquest of the New World*, estima que 95% das populações nativas das Américas morreram nos 50 anos que se seguiram à Conquista. David E. Stannard, *American Holocaust*: The Conquest of the New World, New York, Oxford University Press, 1992, p. x.

[50] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 112.

[51] Nos Estados Unidos, os antropólogos não aderiram ao termo "transculturação", e o pesquisador de teatro Carl Weber afirmou, erroneamente, em 1989, que a palavra "é tão nova quanto o fenômeno" de festivais interculturais, que datam desde a década de 1950. Carl Weber, AC/TC: Current of Theatrical Exchange, *Performing Arts Journal*, n. 33-34, p. 11, 1989. Sobre minha crítica a este ensaio, ver Diana Taylor, Transculturating Transculturation, *Performance Arts Journal*, v. 13, n. 2, p. 90-104, 1989. Para um estudo da transculturação, ver Silvia Spitta, *Between Two Waters*: Narratives of Transculturation in Latin America, Houston, Rice University Press, 1995; Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*: Travel Writing and Transculturation, London, New York, Routledge, 1992.

[52] Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1982, p. 33.

[53] Para uma discussão bem mais antiga dessa peça e das pesquisas, ver Taylor, *Theatre of Crisis*, cap. 4.

[54] Walter Ong, *Orality and Literacy*, London, Methuen, 1982, p. 73.

[55] Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willett, New York, Hill and Wang, 1964, p. 201.

[56] Sahagún, Exclamation of the Author, Introdução ao Livro 2, *Florentine Codex*.

[57] Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, New York, Grove Press, 1958, p. 10-11.

[58] Ver Guillermo Bonfil Batalla, *México Profundo*: Reclaiming a Civilization, Austin, University of Texas Press, part 1.

CAPÍTULO 4

Agradeço a Doris Sommer pela epígrafe de Wardy usada no início deste capítulo.

[1] Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex*, trans. and ed. Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble, Santa Fe, NM, School of American Research, University of Utah, 1982, Livro I, cap. 12, p. 24.

[2] Ver, por exemplo, Noemí Quezada, The Inquisition's Repression of *Curanderos*, e María Helena Sánchez Ortega, Sorcery and Eroticism in Love Magic, ambos em Mary Elizabeth Perry and Anne J. Cruz, Ed., *Cultural Encounters*: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World, Berkeley, University of California Press, 1991.

[3] Montezuma, governante naua na época da chegada dos espanhóis em 1519, chamou diante dele os adivinhos, "os senhores que estudam o céu à noite (...) e observam o movimento dos corpos celestiais, o curso das estrelas", suplicando-lhes que "não tentassem esconder nada de mim, mas contassem tudo" (Fray Diego Durán, *History of the Indies of New Spain*, trans. Doris Heyden, Norman, London, University of Oklahoma Press, 1994, p. 493). Furioso com sua resposta evasiva, Montezuma jogou-os na prisão. Quando os adivinhos desapareceram da cadeia, aparentemente por meio da força de sua própria mágica, Montezuma mandou matar suas esposas e filhos e destruir suas posses.

[4] Florescano, em *Memory, Myth and Time in Mexico*, focaliza esses movimentos visionários para explicar as maneiras como oralidade e mito moldam a identidade social no México. Ele afirma: "Uma característica distingue esses movimentos: eles nascem e se fortalecem sob o impulso de um acontecimento sagrado que ocorreu ou está para ocorrer – o anúncio de um milagre, o aparecimento de uma Virgem, a profecia de um fim apocalíptico, a chegada de um salvador que vai acabar com a injustiça e estabelecer um milênio indígena. Em todos esses casos, o acontecimento sagrado aparece como uma ocorrência excepcional, como um privilégio extraordinário reservado ao grupo que vive aquele acontecimento." Enrique Florescano, *Memory, Myth, and Time in Mexico*: From the Aztecs to Independence, trans. Albert G. Bork, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 167.

[5] *Aprenda sanaciones espirituales*, video, Amazonas Corp., New York, 1997.

[6] José Vasconcelos, *The Cosmic Race/La raza cósmica*, trans. Didier T. Jaén, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 6.

[7] Grant Tume, The Caped Crusader, *Detour*, p. 34, maio 1996.

[8] Em contraste com a história da infância milagrosa que o próprio Walter colocou em circulação, as pessoas se lembram dele como uma jovem personalidade da televisão que estrelou algumas novelas em Porto Rico. Contudo, a recriação foi tão bem-sucedida que poucas pessoas se lembram do Walter profético, e é difícil localizar materiais que tratem daquele passado.

[9] Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, trans. James Stracey, New York, Norton, 1961, p. 39.

[10] Ver Judith Butler, *The Psychic Life of Power*: Theories of Subjection, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 13.

[11] Sobre essas pinturas, ver María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas/ The Mexican Castes*, Milão, Olivetti, 1989; Deborah Poole, *Vision, Race And Modernity*: A Visual Economy of the Andean Image World, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

[12] Andrew Friedman, Behind the Big Numbers, a Million Little Stories, *New York Times*, p. CY 6, 18 Mar. 2001.

[13] Os funcionários do censo de 2000 "reconheceram que 97% das 15.400.000 pessoas que marcaram o espaço que dizia 'outra raça' eram hispânicos que ignoravam as solicitações oficiais dos funcionários federais para indicar sua origem hispânica na categoria étnica e não na categoria racial. 'Hispânico' é um termo demasiadamente amplo, criado para cobrir um conjunto vasto de falantes de espanhol." Eric Schmitt, For 7 Million People in Census, One Race Category Isn't Enough, *New York Times*, p. A1, 13 May 2001.

[14] Vasconcelos, *The Cosmic Race*, p. 14.

[15] Ver Lynnette Clemeston, Hispanics Now Largest Minority, *New York Times*, p. A1, 22 Jan. 2003.

[16] Luis Valdéz, *The Shrunken Head of Pancho Villa*, in Jorge Huerta, Ed., Houston, Arte Público Press, 1989.

[17] Cherríe Moraga, *Loving in the War Years*, Boston, South End Press, 1983, p. 120.

[18] Como a América Latina tem sido historicamente um local de migrações intensas, as populações são muito misturadas. Há grandes comunidades europeias em países como Argentina, Chile e México que poderiam também ser consideradas latinas nos Estados Unidos.

[19] Em um caso digno de nota no Texas, duas latinas (Ester Hernández e Rosa González) foram despedidas de seus empregos por se recusarem a assinar um compromisso de falar somente inglês em seu local de trabalho, mesmo que tivessem sido contratadas porque falavam espanhol. Rosa González se recusou porque na sua vida diária ela falava tanto inglês quanto espanhol: "Disse-lhe que não. Isto é o que sou; isto é o que faço. Isto é normal para mim. Não estou fazendo isso para ofender ninguém. Apenas me sinto confortável." Sam Howe Verhovek, Clash of Cultures Tears Texas City, *New York Times*, p. A14, 30 Sept. 1997.

[20] J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2. ed., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1975, p. 7.

[21] *Rascuache* ou *rasquache* é uma palavra (de etimologia desconhecida) usada no México e na Guatemala para descrever o que é vulgar, ridículo, batido, pobre. Ver Tomás Ybarra-Frausto, Rasquachismo: A Chicano Sensibility, em Teresa McKenna, Yvonne Yarbo-Bejarano e Richard Griswold del Castillo, Ed., *Chicano Art*: Resistance and Affirmation, 1965-1985, Los Angeles, UCLA Wight Art Gallery, 1991, p. 155-162. [N.T.]: Sobre a etimologia do termo, o *Dicionário Eletrônico Houaiss* informa: "fr. *rastaquouère* 'indivíduo de orig. sul-americana ou mediterrânea, de meios de subsistência suspeitos e que ostenta luxo exagerado e de mau gosto'."

[22] Susan Sontag, Notes on Camp, in *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966. Ver Marcie Frank, The Critic as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and

Gay Cultures, in David Bergman, Ed., *Camp Grounds*: Style and Homosexuality, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994. Ver também a rejeição do *camp* como "apolítico, estetizado e frívolo" (p. 1) em: Moe Meyer, Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp, in Moe Meyer, Ed., *The Politics and Poetics of Camp*, London, Routledge, 1994.

[23] *Ibidem*, p. 6.

[24] Ybarra-Frausto, Rasquachismo.

[25] *Ibidem*, p. 155.

[26] Sigmund Freud, *The Future of Illusion*, trans. James Strachey, New York, W. W. Norton, 1961, p. 30.

[27] Walter Mercado, *Beyond the Horizon*, New York, Warner, 1997, p. 229.

[28] Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 24.

[29] Tratado de Guadalupe Hidalgo e os textos originais dos Artigos VIII e IX em: Richard Griswold del Castillo, *The Treaty of Guadalupe Hidalgo*: A Legacy of Conflict, Norman, University of Oklahoma Press, 1990. O tratado, na verdade, voltou atrás quanto a uma promessa anterior de dar aos mexicanos que ficassem em suas terras – que agora eram território estadunidense – a cidadania dentro de um ano. "Aqueles [mexicanos] que preferirem permanecer nos territórios citados [antes pertencentes ao México e que passam a ficar dentro dos limites dos Estados Unidos] podem manter o título e direitos de cidadãos mexicanos ou então adquirir os de cidadãos dos Estados Unidos" (Artigo VIII). Esses mexicanos tinham um ano para decidir se continuariam em sua terra como cidadãos estadunidenses ou se migrariam para o sul, para o México recém-definido. Aqueles que permaneceram não gozaram de fato de "todos os direitos de cidadãos dos Estados Unidos", como garantido pelo Artigo IX, que foi retirado do tratado pelo governo dos Estados Unidos.

[30] Alberto Ledesma, Undocumented Crossings: Narratives of Mexican Immigration to the United States, in David R. Maciel and Maria Herrera-Sobek, *Culture Across Borders*: Mexican Immigration and Popular Culture, Tucson, University of Arizona Press, 1998, p. 75.

[31] Jean Baudrillard, *Seduction*, trans. Brian Singer, New York, St. Martin's Press, 1979, p. 132.

CAPÍTULO 5

[1] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red, 1983, p. 3.

[2] Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*: Symbolic Action in Human Society, Ithaca, Cornell University Press, 1974, p. 37-42.

[3] Winston S. Churchill, Modernizing Britain, the Tony Blair Way, in *New York Times*, p. A17, Jan. 2, 1998.

[4] Joseph Roach, *Cities of the Dead*: Circum-Atlantic Performance, New York, Columbia University Press, 1996, p. 2.

[5] Jacques Derrida, *Specters of Marx*, London, Routledge, 1994, p. 4.

[6] Peggy Phelan, *Unmarked*: The Politics of Performance, London, New York, Routledge, 1993, p. 146.

[7] Warren Hoge, Diana's Hereafter, an Eternity of Newsstand Life, *New York Times*, p. A4, Feb. 9, 1998.

[8] Phelan, *Unmarked*, p. 146.

[9] Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, New York, Routledge, 1993, p. 10.

[10] Ver Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body*: Death, Femininity and the Asthetic, New York, Routledge, 1992, p. 181.

[11] Debord, *The Society of the Spectacle*, p. 4.

[12] Bronfen, *Over Her Dead Body*, p. 181.

[13] *Apud* Maria Celeste Arraras, *Selena's Secret*, New York, Simon and Schuster, 1997, p. 24.

[14] Walter Benjamin, *Illuminations*: Essays and Reflections, New York, Harcourt, Brace and World, 1955, p. 72.

[15] Aristote, *Poetics*, trans. Gerald F. Else, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1973, p. 25.

[16] Judith Butler, Performative Acts and Gender Constitution, in Sue Ellen Case, Ed., *Performing Feminisms*: Feminist Critical Theory and Theatre, John Hopkins University Press, 1990, p. 270.

[17] No original, em inglês: "The paparazzi, who dedicated their lives to 'doing Di', to banging, blitzing, hosing, ripping, smudging, and whacking her (all words, we learn for taking pictures rapidly)..." Como os termos não têm equivalentes em português, optou-se por uma tradução aproximada. Sarah Lyall and Diana's Hunters: How Quarry Was Talked, *New York Times*, p. A1, Sept. 10, 1997. [N.T.]

[18] She Didn't Have to Die! *Globe*, 16 Sept. 1997, capa; The Love She Died For, *Globe*, 16 Sept. 1997, p. 22.

[19] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Issues and Methods (class). Performance Studies, New York University, Sept. 1997.

[20] Kamal Ahmed, Charles and the Queen at War over Diana, *The Guardian*, International Ed., p. 1, Sept. 9, 1997.

[21] Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures*: Strategies for Entering and Leaving Modernity, trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. López, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 191.

[22] Princess Diana Fax Poll, *New York Post*, p. 5, Sept. 4, 1997.

[23] Warren Hoge, Flower Power, *New York Times*, p. A1, Sept. 9, 1997.

[24] Frank Rich, 101 Evita, *New York Times*, p. A27, Dec. 11, 1996.

[25] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 86.

[26] Max Frankel, No Pix, No Di, *New York Times Magazine*, p. 53, Sept. 21, 1997.

[27] Susan Stewart, TV Bids Farewell To Its Princess, *TV Guide*, p. 24, Sept. 20, 1997.

CAPÍTULO 6

[1] A sigla H.I.J.O.S. significa Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio [Filhos em favor da identidade e justiça, contra o esquecimento e o silêncio].

[2] Ver, por exemplo: Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony*: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History, New York, Routledge, 1992; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*: Trauma, Narrative, and History, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.

[3] Laub, in Felman and Laub, *Testimony*, p. 57.

[4] Como observa Richard Schechner: "O comportamento está separado daqueles que estão se comportando; o comportamento pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado." Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 36.

[5] Marcelo Suárez-Orozco, The Heritage of Enduring a "Dirty War": Psychosocial Aspects of Terror in Argentina, 1976-1983, *Journal of Psychohistory*, v. 18, n. 4, p. 469-505, 1991.

[6] Para uma discussão sucinta do DNA, ver: Brian L. Silver, *The Ascent of Science*, New York, Oxford University Press, 1998 (em especial o Capítulo 24, "The Gene Machine"). Silver observa que "nosso DNA, a menos que se trate de gêmeos idênticos, é distinto do DNA de qualquer outro em toda a Criação; a diferença está, como dissemos, na ordem das bases. (...) O DNA carrega toda a informação genética de alguém, uma coleção de genes que contêm um conjunto de instruções para sua construção" (p. 295). Ver também: Matt Ridley, *Genome*, New York, Harper Collins, 1999. Ridley define o DNA como um filamento de informação, "uma mensagem escrita em um código de elementos químicos, um elemento para cada letra" (p. 13), que inclui quatro bases: A, T, C e G. Partes do filamento, conhecidas como genes, formam unidades de 120 "letras" que são "constantemente copiadas para um filamento curto de RNA. A cópia é conhecida como 5S RNA. Ela estabelece residência com uma massa de proteína e de outros RNAs, cuidadosamente entrelaçados, em um ribossomo, uma máquina cuja função é traduzir receitas de DNA em proteínas. E são as proteínas que possibilitam ao DNA replicar-se" (p. 16). Por uma questão de rapidez e precisão, os genes foram reunidos em códigos genéticos de três letras, cada uma "significa um dos vinte aminoácidos como parte da receita para uma proteína" (p. 19). "A vida consiste na interação de dois tipos de elementos químicos: proteínas e DNA" (p. 16-17). É interessante notar que tanto a descrição de Ridley quanto a imagem que a acompanha (Andrew Pollack, Scientists are Starting to Add Letters to Life's Alphabet, *New York Times*, p. F1, 24 July 2001) realçam as metáforas da linguagem e escrita ao explicar a composição e o funcionamento do DNA. Isso reforça meu argumento de que os sistemas epistêmicos precisam uns dos outros para fazer suas asserções. O DNA não é uma "linguagem", embora essa palavra seja usada repetidamente para descrevê-lo, mas a relação não é simplesmente metafórica. Ambos os códigos – do DNA e o linguístico – são modos inter-relacionados de pensar sobre o conhecimento e de organizá-lo.

[7] *Apud* David Gonzalez, New Violence over Rights Raises Fear in Guatemala, *New York Times*, p. A7, May 3, 2002. Embora Snow esteja se referindo aos generais guatemaltecos, isso vale também para a Junta durante a "Guerra Suja" argentina.

[8] *Nunca Más*: The Report of the Argentine National Commission of the Disappeared, New York, Farrar Straus Giroux, 1986. Por essa insistência no "ao vivo", não tenho a intenção de diminuir a importância dos testemunhos virtuais e em vídeo colocados em circulação nas últimas décadas. O Video Archive for Holocaust Testimonies, em Yale, e websites como <www.witness.org> ou The Vanished Gallery (http://www.yendor.com/vanished.html), que incluem materiais da Argentina, são apenas três das muitas iniciativas virtuais criadas para expandir nossa capacidade de arquivar e recaptar o ato de testemunhar. Elas armazenam conhecimento e o disponibilizam para um número muito maior de pessoas do que qualquer roteiro "ao vivo". Mas o "re" de "recaptar" não é a repetição reiterativa do trauma ou da performance, mas uma transferência para o arquivo – uma economia de armazenamento e representação diferente. O replay será sempre o mesmo, um registro de um momento anterior, uma enunciação precendente que é congelada para uso posterior. Não estou sugerindo que a transmissão da memória traumática acontece apenas no encontro "ao vivo". Porém, quero, sim, distinguir entre sistemas de conhecimento diferentes, apesar de entrelaçados – o arquival e o incorporado –, que participam da transmissão e politização da memória traumática.

[9] Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, New York, London, Oxford University Press, 1976.

[10] "Quando se morre, há duas coisas que podemos deixar para trás: genes e *memes*. Fomos construídos como máquinas de genes, criados para passar adiante nossos genes. Mas esse aspecto de nós será esquecido em três gerações (...) Mas se você contribui para a cultura do mundo, se você tem uma boa ideia, compõe uma melodia, inventa uma vela de ignição, escreve um poema, isso pode continuar intacto muito tempo depois de seus genes terem se dissolvido no fundo comum". Dawkins, *The Selfish Gene*, p. 214.

[11] Joseph Roach, *Cities of the Dead*: Circum-Atlantic Performance, New York, Columbia University Press, 1996, p. 2.

[12] Por meio da fotografia, como Allan Sekula defende em sua análise da convergência entre o trabalho da polícia e a eugenia, o corpo se torna construído e contido no arquivo. Allan Sekula, The Body and the Archive, *October 39*, p. 3, 1987.

[13] Julio Pantoja, Los Hijos. Tucumán veinte años después, disponível em <http://www.juliopantoja.com.ar/>.

[14] Diana Taylor, *Disappearing Acts*: Spectacles of Gender and Nationality in Argentina's Dirty War, Durham, Duke University Press, 1997, p. 277, n. 13.

[15] Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*: Critical Essays on Music, Art, and Representation, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1985, p. 10.

[16] O arquivo no corpo está relacionado ao que chamei de "repertório" em outro ensaio: as imagens e os comportamentos que são transmitidos por meio da performance. Aqui, a performance incorporada exibe conscientemente o arquival tanto ao prometer preservar os materiais quanto ao ameaçar apagá-los.

[17] Cartão postal/*flier*, *Teatro por la identidad*, Abuelas de Plaza de Mayo.

[18] Ver o website <www.hijos.org>.

[19] Entrevista em vídeo, Hemispheric Institute of Performance and Politics, Encontro Brazil, 2000. Disponível em: <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>.

[20] José Gobello, *Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires, Pena Lillo Editor, 1982.

[21] Julio Pantoja afirma que quando Antonio Domingo Bussi, um conhecido torturador durante a ditadura, foi eleito democraticamente governador de Tucumán, ele decidiu que tinha de fazer algo usando seu próprio instrumento: fotografia. "Durante os quatro anos que durou o governo formalmente democrático de Bussi, dediquei-me sistematicamente a fotografar os filhos das vítimas da repressão em Tucumán, que, segundo as organizações de Direitos Humanos, devem chegar a aproximadamente mil. A princípio, tratou-se talvez de apenas um impulso quase ingênuo de resistência, motivado pela indignação; porém, aos poucos, foi se consolidando e assumindo a forma de uma tomada de posição lúcida, usando minha ferramenta: a fotografia." Pantoja, Los Hijos. Tucumán veinte años después.

[22] Enquanto membros da H.I.J.O.S. endossam oficialmente o ativismo político de seus pais e prometem continuá-lo, até recentemente eles evitaram algumas das armadilhas de outros movimentos. Como as Madres, H.I.J.O.S. também se dividiu em dois, sendo que o novo grupo, HIJOS (ou HIJOS ROJOS [vermelhos]), tomou uma posição política mais radical.

CAPÍTULO 7

[1] Hugo Salazar del Alcázar, Los músicos ambulantes, en *La Escena Latinoamericana*, n. 2, p. 23, ago. 1989.

[2] Dori Laub *apud* Cathy Caruth, Ed., *Trauma*: Explorations in Memory, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 6.

[3] Ver, por exemplo: *Journal of Latin American Anthropology*, Performance, Identity, and Historical Consciousness in the Andes, v. 3, n. 2, 1998, em especial "Spectacular Bodies: Folklorization and the Politics of Identity in Ecuadorian Beauty Pageants" (p. 54-85), de Mark Rogers, que é também o editor deste número da revista.

[4] Ernest Renan, What is a nation? in Homi Bhabha, Ed., *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, p. 11.

[5] Entrevista pessoal, Paucartambo, Peru, julho de 1999.

[6] Deborah Poole and Gerardo Renique, *Peru*: Time of Fear, London, Latin American Bureau, 1992, p. 6.

[7] O sentimento contra o estrelismo era frequentemente negado pela organização do grupo, em que o diretor funciona como líder e até mesmo como guru. Ver estudos do Teatro Campesino como, por exemplo: Yolanda González-Broyles, *El Teatro Campesino*: Theater in the Chicano Movement, Austin, University of Texas Press, 1994.

[8] Diana Taylor, *Theatre of Crisis*: Drama and Politics in Latin America, Lexington, University of Kentucky Press, 1990, cap. 1.

[9] Miguel Rubio, Encuentro con el hombre andino, in *Grupo Cultural Yuyachkani, Allpa Rayku*: una experiencia de teatro popular, 2. ed., Lima, Edición del Grupo Cultural Yuyachkani y Escuelas Campesinas de la CCP, 1985, p. 9.

[10] *Apud* Brenda Luz Cotto-Escalera, *Grupo Cultural Yuyachkani*: Group Work and Collective Creation in Contemporary Latin American Theater, Ph.D. diss., University of Texas, Austin, 1995, p. 116.

[11] Hugo Salazar del Alcázar, em entrevista em *Persistencia de la memoria*, vídeo-documentário sobre o Yuyachkani, dirigido por Andrés Cotler.

[12] *Encuentro de zorros* foi baseado em um texto de José María Arguedas, intitulado "El zorro de arriba y el zorro de abajo", que foi reescrito pelo grupo e Peter Elmore. *Adiós Ayacucho* baseia-se em um texto com o mesmo título, por Julio Ortega. *Apud* Cotto-Escalera, *Grupo Cultural Yuyachkani*, p. 156.

[14] Diana Taylor, *Disappearing Acts*: Spectacles of Gender and Nationality in Argentina's Dirty War, Durham, Duke University Press, 1997.

[15] Theodor Adorno, Commitment, in Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London, Verso, 1977, p. 189.

[16] Laub, Truth and Testimony: The Process and the Struggle, in Caruth, Ed., *Trauma*, p. 66.

[17] José Watanabe, Antígona, trans. Margaret Carson, in Diana Taylor and Roselyn Costantino, Ed., *Holy Terrors*: Latin American Women Perform, Durham, Duke University Press, 2003.

[18] Teresa Ralli, Fragments of Memory, trans. Margaret Carson, in Taylor and Costantino, Ed., *Holy Terrors*.

[19] Entrevista com Rebeca Ralli, Casa Yuyachkani, junho de 1996.

[20] William Rowe and Vivian Schelling, *Memory and Modernity*: Popular Culture in Latin America, London, Verso, 1991, p. 55.

[21] Rubio, *Allpa Ravku*, *apud* Cotto-Escalera, *Grupo Cultural Yuyachkani*, p. 115.

[22] Ver Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*: Trauma, Narrative, and History, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996; ver também a noção, proposta por D. Laub, de "colapso do testemunho". Laub, Truth and Testimony, p. 65.

CAPÍTULO 8

[1] Henry David Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*, New York, Penguin Classics, 1986, p. 47.

[2] Denise Stoklos, *The Essential Theatre*, São Paulo, Denise Stoklos Produções Artísticas, 1992, p. 47.

[3] "Trabalhei com duas performances na Inglaterra. Essas duas peças foram, para mim, tecnicamente importantes. Elas incitaram o começo de minha pesquisa pessoal sobre a projeção gráfica do texto. Com isso quero dizer a representação verbal alienada de um texto que ocorre, por exemplo, quando um texto é dito em uma língua estrangeira. Nessa ocasião, a experiência de 'sentir em português e se expressar em inglês' revelou a negação daquele fluir emocional que acontece espontaneamente quando se usa a música da língua materna. Percebi que essa

nova alienação dramatizava o encontro com os signos orais contidos na musicalidade inerente a uma língua estrangeira. Dentro de minha pesquisa sobre as essencialidades do teatro, a percepção da 'esquizofrenia' causada pelo choque entre o som e o sentido da palavra iluminava o caminho verbal que iria trilhar em meu trabalho futuro." Stoklos, *The Essential Theatre*, p. 30.

[4] Denise Stoklos, *500 anos*: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo, São Paulo, Denise Stoklos Produções Artísticas, 1992, p. 9.

[5] Cobertura da mídia sobre o último festival de Denise Stoklos. Ela ganhou o Prêmio de Melhor Atriz nove vezes no Brasil; recebeu um Prêmio Guggenheim e uma bolsa Fulbright; seu trabalho foi traduzido e encenado em 31 países.

[6] Stoklos, *The Essential Theatre*, p. 5.

[7] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red, 1983, p. 63. Na época em que escreveu esse texto, Debord não viu os dois espetáculos como interligados. Apenas em um trabalho posterior, *Comments on the Society of the Spectacle*, ele viu os dois espetáculos funcionando juntos, como espetáculo "integrado": "o centro controlador", ele afirma, "agora se tornou oculto: nunca será ocupado por um líder conhecido ou por uma ideologia clara. E, em um lado mais difuso, o espetáculo nunca antes deixou sua marca, em tal alto grau, em quase todo o âmbito do comportamento e dos objetos socialmente produzidos. (...) Quando o espetáculo era concentrado, a maior parte da sociedade à sua volta lhe escapava; quando difuso, uma pequena parte; hoje, nenhuma parte." Guy Debord, *Comments of the Society of the Spectacle*, trans. Malcolm Imrie, London, Verso, 1998, p. 9.

[8] Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*, p. 387.

[9] Sylvia Molloy and Robert McKee, Ed., *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998, p. xiv.

[10] Saskia Sassen, *The Global City*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.

[11] Ver o capítulo sobre transculturação (cap. 4) em Diana Taylor, *Theatre of Crisis*: Drama and Politics in Latin America, Lexington, University of Kentucky Press, 1990.

[12] Debord, *The Society of the Spectacle*, p. 4.

[13] Louis Althusser, *For Marx*, trans. Ben Brewster, Harmondsworth, UK, Penguin Books, 1969, p. 149.

[14] Victor Turner *apud* Richard Schechner and Will Appel, Ed., *By Means of Performance*, New York, Cambridge University Press, 1990, p. 1.

[15] Althusser, *For Marx*, p. 148.

[16] Abdul-Karim Mustapha, *Rumba in the Park*, inédito. Apresentado no curso Borderlands and Barrios, NYU, Performance Studies, dezembro de 1998.

[17] Aristote, *Poetics*, trans. Gerald F. Else, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1973, p. 66.

[18] Arjun Appadurai, *Modernity at Large*: The Cultural Dimension of Globalization, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 22.

CAPÍTULO 9

[1] C. J. Chivers, Ground Zero Diary: 12 Days of Fire and Grit, *New York Times*, p. A1, Sept. 30, 2001.

[2] R. W. Apple Jr., So Far, Bush Has Asked Not What You Can Do, *New York Times*, p. B1, 15 Oct. 2001.

[3] Elizabeth Bumiller, com David E. Sanger, A Somber Bush Says Terrorism Cannot Prevail, *New York Times*, p. A1, 12 Sept. 2001.

[4] Aristote, *Poetics*, trans. Gerald F. Else, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1973, p. 30.

[5] O escritor chileno Ariel Dorfman relaciona o 11 de setembro a outro 11 de setembro, em 1973, dia em que o governo democrático do presidente Salvador Allende foi derrubado por forças militares apoiadas pela CIA: "Já passei por isso antes. (...) a semelhança que estou evocando vai muito além de uma comparação simplista e superficial, por exemplo, de que tanto no Chile em 1973 quanto nos Estados Unidos hoje o terror caiu do céu para destruir os símbolos da identidade nacional. (...) Não, o que reconheço é algo mais profundo, um sofrimento paralelo, uma dor semelhante, uma desorientação comensurável" (Ariel Dorfman, *NACLA Report on the Americas*, v. 35, n. 3, p. 8, 2001). Eduardo Galeano também junta os pontos: "Há muita semelhança entre o terrorismo doméstico e o terrorismo de alta tecnologia, o dos fundamentalistas religiosos e o dos fundamentalistas que acreditam no mercado, o [fundamentalismo] dos desesperados e o dos poderosos, o dos loucos à solta e o dos militares de uniforme. Todos eles compartilham o mesmo desdém pela vida humana." Eduardo Galeano, *NACLA Report on the Americas*, v. 35, n. 3, p. 9, 2001.

[6] Essa estimativa baseia-se em: Jayson Blair, Here, Dignity Rubs Elbows with Demand, *New York Times*, p. B1, 26 June 2002.

CAPÍTULO 10

[1] Para um vídeo da palestra de Berta Jottar e imagens de rumba no Central Park, visitar o Hemispheric Institute of Performance and Politics <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu> na seção Web Cuaderno.

[2] David Kirby, Police Officers Put Abrupt End to Rumba Beat, *New York Times*, Oct. 11, 1998, City 6.

[3] Para exemplos mais específicos, ver: Barbara Browning, *Samba*: Resistance in Motion and Infectious Rhythms, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Barbara Browning, *Infectious Rhythms*, Nova York, Routledge, 1998; Joseph Roach, *Cities of the Dead*: Circum-Atlantic performance, New York, Columbia University Press, 1996.

[4] Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trans. Richard Howard, New York, Harper Colophon, 1984, p. 4-5.

[5] Kate Doyle, Adam Isacson, A *New* New World Order? U.S. Military Mission Grows in Latin America, *NACLA Report on the Americas*, v. 35, n. 3, p. 14-20, 2001.

[6] Larry Rohter, Back in Business, Argentina Calms Down and the Peso Perks Up, *New York Times*, p. A5, Apr. 30, 2002.

[7] Matthew L. Wald, Officials Arrest 104 Airport Workers in Washington Area, *New York Times*, p. A13, 24 Apr. 2002.

[8] David Cole, National Security State, *The Nation*, p. 4, 17 Dec. 2001.

[9] Christopher Marquis, U.S. Bankrolling is Under Scrutiny for Ties to Chávez Ouster, *New York Times*, p. A6, 25 Apr. 2002.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz:* The Witness and the Archive. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.

AINLEY, Rosa (Ed.). *New Frontiers of Space, Bodies and Gender*. London: Routledge, 1998.

ALLARD, Geneviéve; LEFORT, Pierre. *La máscara*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Etienne. *Reading Capital*. London: Verso, 1968.

ALVAR, Manuel; BORELLO, Rodolfo A. *Época colonial*: historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

ARGUEDAS, José María. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

ARISTOTLE. *The Politics*. Trans. T. A. Sinclair. London: Penguin Books, 1962.

ARRIAGA, Pablo José de. *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Cuzco: Bartolomé de las Casas, 1999.

AUSLANDER, Philip. *Liveness*: Performance in a Mediatized Culture. London: Routledge, 1999.

AUSLANDER, Philip. *Presence and Resistance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

AYLLON, Fernando. *El tribunal de la Inquisición*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1999.

AZOR, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BALDERSTON, Daniel; GUY, Donna J. (Ed.). *Sex and Sexuality in Latin America*. New York: New York University Press, 1997.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1985.

BARTHES, Roland. *The Fashion System*. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1990.

BATAILLE, Georges. *The Accursed Share*. Trans. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1991.

BATAILLE, Georges. *Eroticism*: Death and Sensuality. Trans. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1986.

BATAILLE, Georges. *Visions of Excess*: Selective Writings, 1927-1939. Trans. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BELL, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press, 1992.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphael. *Éloge de la creolité/In Praise of Creoleness*. Baltimore: Gallimard, 1990.

BERNARD, Carmen. *The Incas*: Empire of Blood and Gold. New York: Thames and Hudson/New Horizons, 1988.

BOAL, Augusto. *Legislative Theatre*. Trans. Adrian Jackson. New York: Routledge, 1998.

BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Trans. Charles McBride and Maria-Odília Leal McBride. New York: Theatre Communications Group, 1965.

BOND, George C.; GILLIAM, Angela (Ed.). *Social Construction of the Past.* London: Routledge, 1994.

BONILLA, Heraclio. *Los conquistados.* Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction*: A Social Critique of the Judgement of Taste. Trans. Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production.* New York: Columbia University Press, 1993.

BRADING, D. A. *The First America*: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State 1492-1867. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1991.

BRENNEIS, Donald; MYERS, Fred R. (Ed.). *Dangerous Words*: Language and Politics in the Pacific. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1984.

BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism.* Trans. Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.

BURKHOLDER, Mark A.; JOHNSON, Lyman L. *Colonial Latin America.* New York: Oxford University Press, 1998.

BURKHART, Louise M. *Before Guadalupe*: The Virgin Mary in Early Colonial Nahuatl Literature. Monograph 13. Albany, NY: Institute for Mesoamerican Studies, 2001.

BURKHART, Louise M. *Holy Wednesday*: A Nahua Drama from Early Colonial Mexico. Philadephia: University of Pennsylvania Press, 1996.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech*: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997.

CAILLOIS, Roger. *Man, Play and Games.* Trans. Meyer Barash. New York: Schocken Books, 1979.

CAMPA, Roman de la. *Latin Americanism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

CAMPOS, Armando de María y. *Representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI-XVIII).* Ciudad de México: B. Costa-Amic Editor, 1959.

CARLOS, Juan; CABRERA, Garcia. *Ofensas a dios*: pleitos e injurias. Cusco: Bartolomé de las Casas, 1994.

CARLSON, Marvin. *Performance*: A Critical Introduction. London/New York: Routledge, 1996.

CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

CASAS, Bartolomé de las. *A Short Account of the Destruction of the Indies*. Trans. Nigel Griffin. London: Penguin Books, 1992.

CASE, Sue-Ellen. *The Domain-Matrix*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

CASE, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.

CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Split Britches*. London: Routledge, 1996.

CASE, Sue-Ellen; REINELT, Janelle (Ed.). *The Performance of Power*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.

CASO, Alfonso. *El pueblo del sol*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

CERTEAU, Michel de. *Heterologies*: Discourse on the Other. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

CERVANTES, Fernando. *The Devil in the New World*. New Haven: Yale University Press, 1994.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *The Discovery and Conquest of Peru*. Trans. Alexandra Parma Cook e David Cook. Durham: Duke University Press, 1998.

CHOW, Rey. Where Have All the Natives Gone? In: ______. *Writing Diaspora*. Bloomington: University of Indiana Press, 1993.

COOPER ALARCON, Daniel. *The Aztec Palimpsest*. Tucson: The University of Arizona Press, 1997.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Ciudad de México: Porrúa, 1981.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Autos sacramentales*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *The Divine Narcissus*. Trans. Patricia A. Peters e Renée Domeier, OSB. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

CYPESS, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature*. Austin: University of Texas Press, 1991.

DAVIS, Darien J. (Ed.). *Slavery and Beyond*: The African Impact on Latin America and the Caribbean. Wilmington, DE: SR Books, 1995.

DERIAN, James Der. *Virtuous War*: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network. Boulder, CO: Westview, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

DOLAN, Jill. *Geographies of Learning*: Theory and Practice, Activism, and Performance. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

DURÁN, Fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. Ciudad de México: Porrúa, 1984.

EISENHOWER, John S. D. *So Far from God*. Norman: University of Oklahoma Press, 1989.

FERNÁNDEZ, Amaya; VIACAVA, Leiva. *La mujer en la Conquista y la evangelización en el Perú*. Lima: PUCP-Fondo Editorial; UNIFÉ, 1997.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Calibán*: apuntes sobre la cultura en nuestra América. Ciudad de México: Editorial Diógenes, 1974.

FLORESCANO, Enrique. *Etnía, Estado y Nación*. Ciudad de México: Aguilar, 1996.

FLORESCANO, Enrique. *La bandera mexicana*: breve historia de su formación y simbolismo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

FLORESCANO, Enrique. *The Myth of Quetzalcoatl*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

FRANCO SODJA, Carlos. *Leyendas mexicanas de antes y después de la Conquista*. Ciudad de México: Edamex, 1993.

FRANKOVITS, André (Ed.). *Seduced and Abandoned*. New York: Stonemoss, 1984.

GARDINA PESTANA, Carla; SALINGER, Sharon V. (Ed.). *Inequality in Early America*. Hanover, NH: University Press of New England, 1999.

GARIBAY, Ángel María K. *Historia de la literatura nahuatl*. Ciudad de México: Porrúa, 1987.

GARIBAY, Ángel María K. *Llave del nahuatl*. Ciudad de México: Porrúa, 1994.

GARIBAY, Ángel María K. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. Ciudad de México: Porrúa, 1987.

GARZA CUARON, Beatriz; BAUDOT, Georges. *Historia de la literatura mexicana*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1996. v. 1.

GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge*: Further Essays in Interpretive Anthropology. New York: Basic Books, Inc., 1983.

GILLESPIE, Susan D. *The Aztec Kings*. Tucson: The University of Arizona Press, 1989.

GLASS, Aaron. *Performance and Performativity*: Cultural and Linguistic Models. Inédito, 2002.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.

GONZÁLEZ TORRES, Yolotl. *El sacrificio humano entre los mexicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

GREENBLATT, Steven. *Marvelous Possessions*: The Wonder of the New World. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

GRUZINSKI, Serge. *The Aztecs*: Rise and Fall of an Empire. New York: Harry N. Abrams, 1987.

GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GRUZINSKI, Serge. *The Conquest of Mexico*. Trans. Eileen Corrigan. Cambridge: Polity Press, 1993.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. *En defensa de Dios*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1998.

GUTIÉRREZ, Ramón A. *When Jesus Came, the Corn Mothers Went Away*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. *Santo Oficio e historia colonial*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1998.

HANKE, Lewis; RAUSCH, Jane M. (Ed.). *People and Issues in Latin American History*: The Colonial Experience. New York: Markus Wiener Publishing, 1999.

HASLIP-VIERA, Gabriel. *Crime and Punishment in Late Colonial Mexico City*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.

HASSIG, Ross. *Time, History, and Belief in Aztec and Colonial Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.

HEMMING, John. *The Conquest of the Incas*. San Diego: Harcourt Brace, 1970.

HERREN, Ricardo. *Doña Marina, la Malinche*. Ciudad de México: Planeta, 1993.

HOBERMAN, Louisa Schell; SOCOLOW, Susan Migden (Ed.). *Cities and Society in Colonial Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

ITIER, Cesar. *El teatro quechua en el Cuzco*. Cuzco: Bartolomé de las Casas, 1995.

JAMESON, Fredric. *Brecht and Method*. London: Verso, 1998.

KATZ, Friedrich. *The Ancient American Civilizations*. Trans. K. M. Lois Simpson. New York: Praeger, 1974.

KEAR, Adrian; STEINBERG, Deborah Lynn (Ed.). *Mourning Diana*: Nation, Culture, and the Performance of Grief. London: Routledge, 1999.

KLEIN, Herbert S. *African Slavery in Latin America and the Caribbean*. New York: Oxford University Press, 1986.

KOBAYASHI, José María. *La educación como conquista*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1997.

KRAUZE, Enrique. *Mexico*: Biography of Power. Trans. Hank Heifetz. New York: HarperPerennial, 1997.

LAFAYE, J. *Quetzalcoatl y Guadalupe*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

LANDA, Fray Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Ciudad de México: Porrúa, 1986.

LAZO, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ciudad de México: Porrúa, 1965.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Los antiguos mexicanos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *The Aztec Image of Self and Society*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1992.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Aztec Thought and Culture*. Trans. Jack Emory Davis. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Bernardino de Sahagún*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Fifteen Poets of the Aztec World*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Literaturas indígenas de México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Mexico Tenochtitlán*: su tiempo y espacio sagrados. Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, 1987.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *El reverso de la conquista*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1964.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Visión de los vencidos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (Ed.). *The Broken Spears*: The Aztec Account of the Conquest of Mexico. Boston: Beacon Press, 1962.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*: An Anthropological Study of Primitive Societies in Brazil. Trans. John Russell. New York: Atheneum, 1967.

LIPSTIZ, George. *Time Passages*: Collective Memory and American Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

LOCKHART, James. *Of Things of the Indies*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Inquisidores, virreyes y disidentes*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999.

LOPE DE VEGA; TIRSO DE MOLINA; CALDERÓN DE LA BARCA. *Teatro indiano*. Ciudad de México: Trillas, 1988.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. *The Rabbit on the Moon*. Trans. Bernard R. Ortiz de Montellano e Thelma Ortiz de Montellano. Salt Lake City: University of Utah Press, 1996.

LÓPEZ DE GOMARA, Francisco. *Cortés*: The Life of the Conqueror by His Secretary. Trans. Lesley Byrd Simpson. Berkeley: University of California Press, 1964.

MANRIQUE, Nelson. *El universo mental de la conquista de América*. Lima: DESCO, 1993.

MARTI, Samuel. *Music before Columbus*. Ciudad de México: Ediciones Euroamericanas, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*: comunicación, cultura y hegemonía. Ciudad de México: Ediciones G. Gill, 1987.

MARTÍNEZ, José Luis. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

McKENDRICK, Melveena. *Theatre in Spain*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1989.

McKENZIE, Jon. *Perform or Else*: From Discipline to Performance. London: Routledge, 2001.

MILLONES, Luis *et al. El retorno de las huacas*. Lima: IEP/SPP, 1990.

MILLONES, Luis. *Dioses familiares*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1999.

MONTEMAYOR, Alma. *Teatro y maroma chihuahua*: siglos XVIII y XIX. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1998.

MORAGA, Cherrie. *Heroes and Saints and Other Plays*. Albuquerque, NM: West End Press, 1994.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications*: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MYERS, Kathleen; POWELL, Amanda (Ed.). *A Wild Country out in the Garden*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

NÁJERA-RAMÍREZ, Olga. *La fiesta de los Tastoanes*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

NOGUEZ, Xavier. *Documentos guadalupanos*: un estudio sobre las fuentes de información tempranas en torno a las mariofanias en el Tepeyac. Ciudad de México: El Colegio Mexiquense/Fondo de Cultura Económica, 1995.

NOVO, Salvador. *The War of the Fatties and Other Stories from Aztec History*. Trans. Michael Anderson. Austin: University of Texas Press, 1994.

O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. Ciudad de México: Tierra Firme, 1958.

PADIAL GUERCHOUX, Anita; VÁZQUEZ-BIGI, Manuel. *Quiche Vinak*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

PALMA, Ricardo. *Anales de la Inquisición de Lima*. Lima: Ediciones del Congreso de la República, 1997.

PAZ, Octavio. *El labirinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

PINO ITURRIETA, Elías. *Fueros, civilización y ciudadanía*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2000.

QUEIRÓS MATTOSO, Katia M. de. *To Be a Slave in Brazil*: 1550-1888. Trans. Arthur Goldhammer. New Brunswick: Rutgers University Press, 1986.

QUEZADA, Noemi; RODRÍGUEZ, Martha Eugenia; SUÁREZ, Marcela (Ed.). *Inquisición novohispana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. v. 1.

QUITT, Ricardo Pérez. *Historia del teatro en Puebla* (siglos XVI a XX). Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

RABASA, José. *Writing Violence on the Northern Frontier*. Durham: Duke University Press, 2000.

RAMOS SMITH, Maya. *El actor en el siglo XVIII*. Entre el Coliseo e el Principal (1753-1821). Ciudad de México: Editorial Gaceta, 1994. (Colección Escenología, 26).

RAMOS SMITH, Maya. *La danza en México durante la época colonial*. Ciudad de México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.

REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México en la época de Juárez* (1868-1872). Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1961.

ROBELO, Cecilio A. *Diccionario de mitología nahuatl*. Ciudad de México: Editorial Innovación, 1980. 2 v.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco*: hipótesis y documentos. Madrid: Editorial Castalia, 1998.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando. *Treatise on the Heathen Superstitions*. Trans. J. Richard Andrews e Ross Hassig. Norman: University of Oklahoma Press, 1984.

SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1956. 4 v.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library, 1959.

SCHECHNER, Richard. *The Future of Ritual*: Writings on Culture and Performance. London/New York: Routledge, 1993.

SCHEFFLER, Lilian; REYNOSO, Regina; INZÚA, Víctor C. *El juego de pelota prehispánico*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 1998.

SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España*: fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1958.

SCHROEDER, Susan; WOOD, Stephanie; HASKETT, Robert (Ed.). *Indian Woman of Early Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.

SEED, Patricia. *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

SEGALA, Amos. *Literatura náhuatl*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

SMITH, Michael E. *The Aztecs*. Oxford: Blackwell, 1996.

SOLÍS, Antonio de. *Historia de la conquista de México*. Ciudad de México: Porrúa, 1978.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions*: The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991.

SOMMER, Doris. *Proceed with Caution*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

SOUSA, Lisa; POOLE, Stafford; LOCKHART, James (Ed.). *The Story of Guadalupe*: Luis Laso de la Vega's Huei Tlamahuicoltica of 1649. Stanford, CA: Stanford University Press and UCLA Latin American Center Publications, 1998.

SOUSTELLE, Jacques. *Daily Life of the Aztecs*: On the Eve of the Spanish Conquest. Stanford: Stanford University Press, 1961.

SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

STEN, María. *Los códices de México*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1972.

STEN, María. *El teatro franciscano en la Nueva España*. Ciudad de México: Conaculta, 2000.

TAYLOR, Diana. Opening Remarks. In: TAYLOR, Diana; VILLEGAS, Juan (Ed.). *Negotiating Performance*: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin America. Durham: Duke University Press, 1994.

TAYLOR, William B. *Drinking, Homicide, and Rebellion in Colonial Mexican Villages*. Stanford: Stanford University Press, 1979.

TORGOVNICK, Marianna. *Gone Primitive*: Savage Intellects, Modern Lives. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

TOWNSEND, Richard F. *The Aztecs*. London: Thames and Hudson, 1992.

TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

URIAS HORCASITAS, Beatriz. *Indígena y criminal*. Ciudad de México: Conaculta, 2000.

USIGLI, Rodolfo. *Mexico in the Theater*. Trans. Wilder P. Scott. Mississippi: Mississippi University Press, Romance Monographs, 1976.

VESPUCCI, Américo. *Letters from a New World*. Trans. David Jacobson. New York: Marsilio, 1992.

VETANCURT, Agustin de. *Teatro mexicano*: crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Ciudad de México: Porrúa, 1982.

VIDAL, Hernán. *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana*: tres lecturas orgánicas. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

VILLANES, Carlos; CÓRDOVA, Isabel. *Literaturas de la América precolombina*. Madrid: Ediciones Istmo, 1990.

VILLASEÑOR Y SÁNCHEZ, José Antonio. *Teatro americano*. Ciudad de México: Trillas, 1992.

VIRILIO, Paul. *Speed and Politics*. Trans. Mark Polizzotti. New York: Foreign Agents, 1977.

WA THIONG'O, Ngugi. *Penpoints, Gunpoints and Dreams*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

WARDY, Robert. *The Birth of Rhetoric*: Gorgias, Plato, and Their Successors. New York: Routledge, 1996.

WEBER, Max. Domination and Stratification. In: HEYDEBRAND, Wolf (Ed.). *Sociological Writings*. New York: Continuum, 1994.

WEBSTER, Susan Verdi. *Art and Ritual in Golden-Age Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

WILLIAMS, Eric. *From Columbus to Castro*: The History of the Caribbean. New York: Vintage Books, 1970.

YÁÑEZ, Augustín. *Crónicas de la conquista*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

ZAVALA, Silvio. *La filosofía política en la conquista de América*. Ciudad de México: Tierra Firme, 1947.

ZEVALLOS, Ortíz de. *El Perú en los albores del siglo*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1998.

ZORITA, Alonso de. *Relación de la Nueva España*. Ciudad de México: Conaculta, 1999. v. 1-2.

ÍNDICE REMISSIVO

Abercrombie, Thomas, 36

Abuelas/Avós da Plaza de Mayo, 234, 237, 240, 250, 252, 254, 255, 256, 262, 374; *Memória gráfica de Abuelas de Plaza de Mayo* (exposição), 250-254

Acosta, José de, 69

Atos de transferência, 11, 25, 27, 90, 168, 178, 234, 345, 381

Adorno, Theodor, 282, 292

Afro-americanos. Ver Raça

AIDS, 198, 219, 223

Alarcón, Norma, 151

Altar, 83, 164, 183, 255

Althusser, Louis, 323, 324, 325

Androginia, 320

Anzaldúa, Gloria, 151, 395, 396

Appadurai, Arjun, 327

Apropriação, 179, 269, 270, 309

Araucano, 101

Arquivo, 62, 69, 72, 90, 102, 128, 138, 169, 170, 171, 178, 182, 222, 223, 243, 248, 250, 258, 259, 265, 268, 279, 292, 334, 364, 366; definição de, 48-54

Areitos, 43, 70, 78

Arguedas, José María, 227, 279

Aristóteles, 28, 35, 213, 214, 215, 357, 358

Artaud, Antonin, 14, 29, 37, 54, 121, 159, 162

Ashcroft, John, 354, 377

Astiz, Alfredo, 255, 260

Ataualpa, 64

Austin, J. L., 30, 31, 33, 184

Ávila, Fray Francisco de, 68, 71

Aimara, 42

Astecas. Ver Mexicas

Bakhtin, Mikhail, 53

Barthes, Roland, 57, 60, 249, 255

Bartra, Roger, 143

Bausch, Pina, 300, 321

Baudrillard, Jean, 192

Bellevue Hospital, 340, 343, 344

Benjamin, Walter, 212

Bhabha, Homi, 117, 155, 156, 157, 220

Blair, Tony, 205, 218

Boal, Augusto, 274, 292, 314, 324

Botânica, 171

Bourdieu, Pierre, 65

Brecht, Bertolt, 37, 40, 109, 158, 160, 161, 162, 163, 270, 274

Bronfen, Elisabeth, 210

Browning, Barbara, 18

Buenaventura, Enrique, 314

Bush, George W., 336, 338, 357, 358, 359, 376

Butler, Judith, 30, 31, 179, 213

Calmecac, 47

Camp, 185-189, 191

Cantares, 70

Capitalismo, 274, 316, 376

Carballido, Emilio, 126, 130, 131, 132, 142, 143, 145, 148, 150, 151, 158, 159, 161, 162; *Yo también hablo de la rosa*, 126, 156

Carruthers, Mary, 55

Case, Sue-Ellen, 110

Casos limite, 180

Censo 2000, 180

Certeau, Michel de, 41, 48, 49, 53, 56, 62

Cervantes, Miguel de, 116

Charles, A., 197, 203, 222, 226, 227

Chico, 197, 227-228, 348, 350, 352

CIA, 229, 255, 262

Cisneros, Sandra, 152

Cidadania, 27, 192, 347

Classe, 170, 182, 187, 219, 274-275, 322, 367

Coatlicue, 88, 307

Códices, 46, 68

Códice Florentino, 73, 140, 150

Colonialismo, 68-80, 108, 116-119, 191, 196-197, 221, 223, 270, 291, 292, 315-316, 321; e pós-colonialismo, 223-224, 369-370; e formação racial, 135-164

Colombo, Cristóvão, 51, 82, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 110, 111, 113, 120, 144, 165, 300

Connerton, Paul, 9, 129

Conquergood, Dwight, 59

Conquista roteiros da, 61, 64

Cope, Douglas R., 136

Corpus Christi, 38, 87

Cortés, Hernán, 7, 63, 64, 85, 127, 141, 142, 143, 145

Coyolxauhqui, 140

Curandeiro, 171-172

Cursi, 185-186

Dawkins, Richard, 244

De Bry, Theodoro, 7, 95, 101, 102

Debord, Guy, 41, 198, 209, 316, 323

Decifrabilidade, 132, 142, 296; e indecifrabilidade, 15, 72, 90, 148, 316, 321

Derrida, Jacques, 30, 57, 206, 341

Díaz del Castillo, Bernal, 141

Desaparecimento, 34-35, 45, 50-51, 52-53, 68-69, 75-76, 77-78, 207, 217, 220, 268, 282, 284, 342, 375; filhos dos desaparecidos, 237, 256, 258; desaparecidos, 228, 237, 242, 249-262, 338. Ver também H.I.J.O.S.

Direitos humanos, 42, 240, 243, 262, 288

DNA, 49, 240, 243, 262, 288

Drama Social, 34-35, 199, 205, 212

Durán, Fray Diego, 67, 68, 69, 82, 83

Edito, 78-80

Efêmero, 29, 36, 48-49, 268, 292

Escracho, 42, 229-256; definição de, 254-256

Escrita, 24, 34, 35, 38, 55, 68, 69, 77

Espectador, 40, 204-205, 209, 213, 217, 203, 242, 250-252, 262, 274, 276, 306, 308; espectador intercultural, 321-327

Espectrologia, 357

Espetáculo, 41, 115, 198, 205, 211, 230, 316, 323

Estética: da vida cotidiana, 26-27, 43-44

Estrutura episódica, 159-160, 373-379

Estudos da performance, 17-20, 39, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 45, 57, 58, 59, 269, 378-379; e a-historicidade, 37, 39; e antropologia, 20; apresentação geral, 32-40; e Estudos do Teatro, 32, 35-40; e Estudos do Trauma, 229-237, 243

Estudos Hemisféricos, 19, 337, 363-379

Estupro, 152, 155

Etnicidade, 177, 188, 265, 307, 367, 370

Etnografia, 120-123

Eugenia, 149

Evita. Ver Perón, Evita, 164, 197, 198, 203, 205, 208, 209, 210, 211, 219, 220

Feminismo, 219

Fetiche, 97, 223

Flores, Richard, 50

Florescano, Enrique, 46

FMI, 376

Fotografias, 243, 245, 246, 284, 289, 331-338, 344-345; como evidências, 247-249; como identificação, 247, 256-258; como performance, 255-260

Fox, Vicente, 25

Freire, Paulo, 299, 306, 325, 326, 326

Freud, Sigmund, 56, 57, 179

Funerais, 27, 47, 203, 204, 217

Fusco, Coco, 61, 94, 105, 105-117, 121, 122

García Canclini, Néstor, 153, 218

Geertz, Clifford, 30, 40, 42, 43, 47

Gênero, 27, 40, 42 43, 47

Giuliani, Rudolph, 331, 333, 334, 336, 350, 359, 367, 374

Globalização, 198, 398

Gómez-Peña, Guillermo, 55, 31, 94, 105, 106-114, 116, 118, 121, 122

Greenblatt, Stephen, 96, 100

Grotowski, Jerzy, 29, 37, 121

Grupo Arte Callejero, 229, 233

Grupo Cultural Yuyachkani, 42, 263-293; *Adiós Ayacucho*, 283-285, 288, 292-293; *Antígona*, 285-288, 292; *Contraelviento*, 264, 280, 282

Guerra suja: na Argentina, 237-243, 372, 373; no Brasil, 304-305, 315-316; no Peru, 280

Habitus, 65

Hadad, Astrid, 7, 9, 88, 307-309

Halbwachs, Maurice, 80, 388

Harris, Max, 50, 64

Hartman, Saidiya V., 66

Hibridismo, 143, 153-158, 163

H.I.J.O.S., 229-232, 252-256, 373-374

Hirsch, Marianne, 22, 337

História, 27, 37, 52-53, 70, 117, 119

Huehuehtlahtolli, 47, 137

Huichol, 37

Huitzilopochtli, 88

Idolatria, 81, 83, 87

Igreja Católica, 25, 170

Imperialismo, 201, 220, 275

Incas, 46

Índio Amazônico, 171-177

"Índios". Ver, também, Raça

Inkarrí, 289

Inquisição, 78, 80, 170

Instituto Hemisférico de Performance e Política 19, 25-26, 90, 374

Intraduzibilidade, 31-32, 44

Ixiptlatl, 74-76

Jottar, Berta, 364, 365

Joyce, Rosemary A., 141

Kirby, Michael, 36, 37, 38

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, 18, 22, 71, 337, 343

Lacan, Jacques, 30, 119

Lane, Jill, 22, 64, 349

Las Casas, Bartolomé de, 94, 97, 103, 104, 117

Latinos, 168-194

Latour, Bruno, 72, 73

Laub, Dori, 284, 292

Ledesma, Alberto, 192

Le Goff, Jacques, 52

Letrados, 47

Liminaridade, 33, 134, 141-144, 190-191

Língua, 99-100, 104, 136-137, 179, 192, 274-275, 282, 305, 317, 319, 367

Literatura oral, 58

López Austin, Alfredo, 137

Madonna, 8, 169, 211, 219, 220

Madre Teresa, 220, 225

Mães da Plaza de Mayo, 232, 237-243

Maias, 46, 68

Malinche, 140-143

Manheimer-Taylor, Marina, 10, 351

Manuscrito Huarochirí, 68, 279

Martí, José, 150

Martín-Barbero, Jesús, 51, 384

Marxismo, 131, 275, 327

McKenzie, Jon, 29

Memes, 29, 244

Memória, 34-35, 45, 48, 51, 55-56, 69, 127, 128, 175, 250-251, 258, 291; arquival, 52-51; caminhos da, 52; circuitos de, 270-271; comunal, 268, 292-293; cultural, 128-130, 133-144; protetor da, 137-138; étnica, 51; *lieux de mémoire*, 52-53; viva, 69-70; *milieux de mémoire*, 51-52; como prática política, 71, 272; traumatic, 251-252, 254, 260-261, 272-291

Mercado, Walter, 7, 11, 165-179, 184-194

Mestiçagem, 152, 143-156, 275

Méxicas, 43, 46, 52-53, 67-80, 127-129, 140-141, 161, 170, 203, 206, 307

Migra, 212

Migração, 86, 280, 304, 321-322, 358, 369, 378

Mimese, 42, 74, 82, 99; e mímica colonial, 155-156, 307-309

Mitchell, W. T. J., 83, 388

Modernidade, 19-20, 177

Molloy, Silvia, 25, 405

Moraga, Cherríe, 151, 152 182

Motolinía, Fray Toribio, 36

Mouros e cristãos/moros y cristianos, 50, 63, 378

Murais, 198, 211, 223, 224

Murais comemorativos, 197, 223-228, 321-323

Museus, 106-107, 250-251; Museu de História Natural, 364, 367, 370; Whitney Museum, 106, 110

NAFTA, 16, 19

Nauatle, 23, 42-43

Nauas. Ver Méxicas

Neoliberalismo, 255, 375

Neplanta, 48, 220

Nora, Pierre, 52

Novak, Lorie, 22, 337, 341, 343, 348

Olin, 43

Oñate, Don Juan de, 64

Ong, Walter, 160

Oralidade, 159-164

Originalidade, 308

Ortiz, Fernando, 144, 157, 158

Pantoja, Julio, 256, 257

Pastorela, 50, 378

Patrimônio imaterial, 27, 53

Patriot Act, 9, 337

Pavis, Patrice, 38

Paz, Octavio, 142, 147

Percepticídio, 61, 337

Performance, 17, 25; como reivindicação, 246-247, 28-32; definições de, 283-284, 292-293; e desaparecimento, 27-28, 108-109; como episteme, 120-123; e etnografia, 116-117, 206-211; espectrologia da, 81-90, 272, 275-276, 315-317; indígena, 81-82, 88, 90, 315-317, 272-273; de códigos múltiplos, 67-90, 280-281; popular, 229-232, 237-242, 249-255, 261-262; pré-conquista, 38, 348, 350-354; como protesto, 350-354; e o 11 de setembro, 304-305, 313-322; solo, 39-40, 43-44; traduzindo "performance", 232-237, 281-293; e trauma, 232-237, 281-293

Performático, 31, 40, 45, 175

Performativo, 31-32

Performatividade, 31-32

Perón, Eva, 8, 147, 164, 208, 210

Phelan, Peggy, 18, 30, 206, 207, 208

Pinochet, Augusto, 260

Pizarro, Francisco, 64, 284

Plano Condor (Plan Cóndor), 229, 255, 260, 262, 373

Política identitária, 264, 272-273, 318

Portilla, Jorge, 118, 190

Propp, Vladimir, 93

Quéchua, 42, 68, 71, 191, 265

Raça, 53, 88, 97, 102-103, 134-158, 177, 277-278, 367-373; africanos, afro-americanos, afro-peruanos, 91, 104-105, 271-278, 316, 363-365, 367; castas, 133-136; "a raça cosmética", 179-184; crioulos, 269, 290-291; "índios" e populações indígenas, 269, 290-291, 265, 270-271, 290-291, 307-308, 315, 316; judeus (e "convertidos"), 270-271, 315-316, 322-323; latinos, 179-194, 211, 307-308; mestiços, 128-129, 133-157, 254-255, 290-291; mulatos, 135; "la raza cósmica", 148-153; transmissão da teoria racial, 143-164; zambo, 135-136

Ralli, Teresa, 267, 272, 281, 285, 287, 288

Rama, Ángel, 46, 47, 48, 158

Ramírez, Ignacio, 147

Rasquache, 185

Raznovich, Diana, 22, 26

Regina, Elis, 300, 313, 314

Relajo, 109, 118, 185, 190-191, 193

Renan, Ernest, 272

Repertório, 18, 71, 90, 94, 102, 128, 138, 170, 174, 178, 205, 208, 244, 252, 259, 268, 271, 279, 292, 364, 370; definição de, 50-54

Representação, 30, 42, 74, 75, 93, 117-118, 192, 271, 291; *representación*, 40

Requerimiento, 100, 103

Rice, Condoleezza, 376

Rich, Frank, 220

Roach, Joseph, 30, 39, 80, 84, 204, 245, 261

Rodríguez, Jesusa, 25, 307, 308

Roteiros, 17, 60-67, 91-107, 209-211, 212, 338, 343, 369-370, 374; da descoberta, 91-105, 117, 271

Rubio, Miguel, 275, 276, 278, 282, 285

Rumba, 363-364

Sahagún, Fray Bernardino de, 69, 73, 76, 81

Sahagún, Marta, 25

Salazar del Alcázar, Hugo, 264, 277

Sandoval, Chela, 151

Santería, 167, 171, 188

Santuário. Ver Altar

Saussure, Ferdinand de, 33

Sendero Luminoso (Caminho Luminoso), 107, 264, 272, 280

Schechner, Richard, 18, 22, 27, 34, 38

Schneider, Rebecca, 22, 72

School of the Americas, 255, 262

Scott, James, 64

Seed, Patricia, 103

Selena, 198, 205, 210-212, 227-228

Setembro, 11 de, 22, 90-91, 227, 329, 337, 339, 343, 347, 354-360

Sepúlveda, Juan Ginés, 104

Sexo e identidade sexual, 27-28, 110, 315-323

Sifuentes, Roberto, 116

Smith, Anna Deavere, 318

Snow, Clyde, 243

Sontag, Susan, 185, 186, 187

Spencer, Diana (Princesa de Gales), 195-228

Spivak, Gayatri, 155

Stam, Robert, 148

Stein, Gertrude, 299, 320, 325, 326

Stern, Howard, 212

Stoklos, Denise, 295-327; *Casa*, 310-312; *Desobediência civil*, 295-327; *Denise Stoklos em Mary Stuart*, 310-312; *Des-Medeia*, 310-312; *500 anos*: um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo, 310-312

St. Vincent's Hospital, 232

Taraumara, 14, 37

Taussig, Michael, 208

Taylor, Diana: *Disappearing acts*, 18

Teatralidade, 41, 42, 198, 200, 203, 204, 205, 211, 217, 232

Teatro, 276, 300, 310; coletivo, 272-275, 314; popular, 274-277

Teatro missionário. Ver também Mouros e cristãos

Tecnologias digitais, 21, 29, 45, 59

Tenochtitlán, 64, 75, 85

Testemunhar, 281, 290, 292

Tezozómoc, Fernando Alvarado, 70

Thoreau, Henry David, 297, 299, 304, 306, 317, 319, 325

Tlatoani, 128, 138

Todorov, Tzvetan, 96, 150, 372

Tonantzin, 81, 82, 85

Tradução, 212-213, 282, 304-305, 326

Tragédia, 147-219, 336, 347, 354-360, 373, 376-377

Transculturação, 37, 83, 112, 125, 143, 162, 265-266, 307-308, 322-323

Tratado de Guadalupe Hidalgo, 191

Trauma, 199-200, 204-205, 232-233, 250, 256-257, 260-262, 268-269, 284-285, 289-290, 354-355; como anti-arquival, 268; coletivo, 280-293, 374-375; cumulativo, 288-290

Turner, Victor, 28, 32-36, 38, 121, 205, 199, 205, 323; modelo de drama social, 199-205

Valdéz, Luis, 182

Vasconcelos, José, 135-153, 177, 180

Vasconcelos, Tito, 25

Vega, Garcilaso de la, 146

Vigilância, 354, 374

Virgem de Guadalupe, 81-87, 140-153

Wolf, Eric, 146

Women in Black, 356

World Trade Center, 21, 90, 329-331, 347, 359, 360, 372, 374, 375

Ybarra-Frausto, Tomás, 186, 187, 188, 189

Yúdice, George, 332

Yuyachkani. Ver Grupo Cultural Yuyachkani

Zambo. Ver Raça

Zantop, Half, 21

Zantop, Susanne, 21, 103

A presente edição foi composta pela Editora
UFMG e impressa pela Formato Artes Gráficas
em sistema offset, papel pólen soft 80g (miolo) e
cartão supremo 300g (capa), em janeiro de 2013.